
三弦藝術論
王耀華 著
中國三弦音樂與日本沖繩三綫音樂之比較研究
下卷

下　卷

中国三弦音乐与日本
冲绳三线音乐之比较研究

三弦艺术论

中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究



王耀华　著

下　卷

海峡文艺出版社

（闽）新登字05号

本书蒙日本国际交流基金奖助出版

三弦艺术论（下卷）
中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究
王 耀 华 著
*
海峡文艺出版社出版发行
（福州得贵巷27号）
福建新华印刷厂印刷
开本850×1168毫米 1/32 8.75印张 4插页 215千字
1991年12月第1版
1991年12月第1次印刷
ISBN 7—80534—426—8
I·376 精装定价：8.70元

目　录

下　卷

中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究

第一章　冲绳复合艺能文化与中琉三弦音乐之比较研究

本章为中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐比较研究的开篇。为便于以下各章的阐述，在此，拟对冲绳艺能文化和三线音乐的复合性特点、中琉音乐文化交流的途径和特征，以及中琉音乐文化比较研究的方法问题，略作叙述。

第一节　冲绳的复合艺能文化与三线音乐

在本论的中卷第一章中，我们曾对冲绳文化的复合性特点作过论述。同样的，这种复合性特点也在冲绳的艺能文化和三线音乐中得到了充分的反映。

一、复合性艺能文化

对冲绳艺能文化的总体研究及其分类，宜保荣治郎氏曾有过

很好的意见。他在《冲绳民俗艺能的分类试论》[1]和《冲绳的民俗艺能》[2]中，将冲绳的民俗艺能分为以下类别。

冲绳诸岛的艺能

1．舞台艺能

（1）组舞　如：执心钟入、二童敵讨、女物狂、孝行之卷、铭苅子、花卖之缘、手水之缘、大川敵讨、万岁敵讨等。

（2）古典舞蹈　如：诸屯、伊野波节、忍卦、天川、作田．本贯花等。

（3）古典音乐

（4）歌剧　如：泊阿嘉、药师堂、奥山牡丹、中城情话等。

2．野外艺能

（1）土著艺能　①臼太鼓　②哎萨　③棒舞　④狮子舞　⑤地方的组舞及舞蹈

（2）本土系艺能　①京太郎　②马舞　③南岛

（3）中国系艺能　①打花鼓　②路次乐　③唐舞

宫古诸岛的艺能

（1）库依恰

（2）棒舞

（3）班托

（4）卷舞

（5）组舞

八重山诸岛的艺能

（1）安卡玛舞

（2）棒舞

（3）纲引

---

[1] 载于《琉球文化》创刊号。琉球文化社，1972，那霸。

[2] 载于《琉球文化》第4号。琉球文化社，1973，那霸。

（4）狮子舞

（5）卷舞

（6）地方的古典舞蹈

（7）狂言

（8）地方的组舞

在以上分类的各个类别中，我们除了感受到冲绳艺能文化的复合性特点之外，还可以进一步将这种复合性划分为两种类型，即：化合式复合性艺能文化、并列式复合性艺能文化。

（一）化合式复合性艺能文化

指的是多种因素以混合交融方式结合，类似于化学反应中的多元素的混成，并由此产生一种新的艺能形式。冲绳诸岛舞台艺能的各种艺能形式，如组舞、古典舞蹈、古典音乐、歌剧等，均属这一类型。

组舞是最为典型的将诸种因素混合交融而成的一种艺能形式。其中，既有冲绳固有艺能的基础，又接受了日本本土和中国方面的影响。

在组舞中，无庸置疑的，其基础是长期孕育于冲绳的古典舞蹈和古典音乐。然而，这些古典舞蹈和古典音乐却按故事情节和人物感情表达的需要而作了重新的组合和改造，使之成为组舞这一综合艺术形式的有机组成部分。

同时，组舞又从日本本土的艺能形式如能、谣曲等中间，吸收了丰富的养分。在故事情节方面，组舞创始者玉城朝薰创作的组舞五篇中，《铭苅子》从谣曲《羽衣》接受影响，《执心钟入》采用了能和歌舞伎《道成寺》与《安达原》的情节而进行创作，《女物狂》与能乐《隅田川》、《二童敌讨》与能乐《夜讨曾我》《小袖曾我》都有紧密联系，《孝行之卷》又有浓郁的乡土气息。他如：田里创作的《万岁敌讨》由谣曲《放下僧》演变

而来，高宫城创作的《花卖之缘》由《芦苅》蜕化而来。在结构形式方面，组舞的自报家门、道行口说、歌唱形式、同吟、舞台结构、伴奏乐队、装束等，均与能乐有密切的关联。自报家门，在能乐中称为"名乘"，是在人物上场时，将自己的姓名、住所、身份告知观众，在组舞的《大川敌讨》、《执心钟入》、《铭苅子》等剧目中，都有类似的表现手法。道行口说，是接在自报家门之后的一种歌唱形式，叙唱旅行途中的景色，表达人物的内心感情和愿望。组舞中的许多道行口说都是沿袭能乐。在能乐中，下歌、上歌是两种有一定结构规格的歌唱形式，常用作叙事、抒情，由主角、次角演唱，这种歌唱形式亦被组舞所吸收。同吟，是能乐中主角与次角的共同歌唱，这种形式在组舞中也不乏其例。组舞的伴奏乐队，也大致与能乐相同，有大鼓、笛、鼓等，只是增加了三弦和筝。他如，组舞的舞台装置、舞蹈动作和化装方面，都和能乐有许多共同之处。只是从整体看，组舞比能乐更倾向于写实，更靠近于现代戏剧，可以把组舞看作是由能乐向现代戏剧过渡的一个环节。

关于组舞与中国戏曲的关联问题，笔者曾在《琉球组舞与中国戏曲》❶一文中作过初步分析。在基本思想方面，组舞四十七出中，四十六出是以忠孝节义为内容，而与中国传统的儒家思想密切相关。在基本特征方面，组舞与中国戏曲相同的，都具备综合性、虚拟性、程式性等特点。在基本美学原则方面，组舞与中国戏曲都贯穿着以写意为主的美学观，不只是单纯追求形似，而是着力于神似，注重了描写对象的神韵、本质的表现。

（二）并列式复合性艺能文化

指的是多种因素以各自相对独立的方式存在，保留着较多的原有成份，形成诸种艺能形式的并置状态。冲绳诸岛野外芸能中

❶《琉球·中国音乐比较论》第132—139页，那霸出版社，1987，那霸。

的土著艺能、日本本土系艺能、中国系艺能，就是按其来源而将多种因素各自相对独立保存的并列式复合性艺能文化。

土著艺能，也有人称之为固有艺能。这指的是生长、发育于冲绳地方、最具本地特色的艺能形式。尤其与御岳、朝神等神事信仰相关。其中，臼太鼓，是在予祝世果报和海神祭的神事行事中演出的艺能形式，由妇女围成圆阵而舞蹈，歌词是八、八、八、六型的古式，曲调有四五十种，以缓慢的对国王的赞颂歌唱为开始，逐渐转为快速，其舞蹈动作与奥摩罗歌唱中的古式动作相同。哎萨，是在昔时七月十五夜盂兰盆节由青年男子表演的古式舞蹈，挨家挨户地访问、祝福，直至天明。他如：棒舞、狮子舞、地方组舞以及舞蹈，是在旧历八月十日至十五日感谢丰收的行事中表演的艺能。这些艺能均保留着较为浓郁的冲绳传统艺能的风格特点。

日本本土系艺能，大约是从室町到江户初期由日本本土传入冲绳的艺能形式。其传播者多为僧侣。至今仍遗存下来的有：传承于泡濑、宜野座的京太郎，流传于读谷高志保的马舞、于旧历正月二十日在那霸游廓表演的首里马，以及已经包括在组舞中的道行口说等。这些艺能形式均具有较明显的日本本土艺能的风格特点。

中国系艺能，是昔时由中国传入冲绳的艺能形式。其中，打花鼓是过去在久米村的中国移民及其后代中流行、现在传播于中城村伊集部落的舞蹈，虽然其具体人物、情节、音乐与中国打花鼓有一定区别，但是人物装束、服装、道具、舞蹈动作，均保留着鲜明的中国风格，歌词亦与中国打花鼓的部分歌词相同❶。路次乐，原来是中国的王公贵族出行时的音乐，后来传播到冲绳，

---

❶具体分析请参见《琉球、中国音乐比较论》第110—131页。那霸出版社，1987，那霸。

作为首里王府的仪式音乐，现在保存于今归仁村涌川部落。唐舞，是流传在津坚岛的集体舞蹈。

值得注意的，是在以上并列式的复合性艺能文化中，也存在着局部性的化合式情况。如：中国系艺能中的打花鼓，其曲调一听就是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大三度、小二度的进行，但是，如果仔细分析的话，其旋律骨架、旋律线状、结构形式，均与中国《茉莉花》曲调有着紧密关联❶。因此，可以把冲绳的《打花鼓之歌》看成是中国《茉莉花》的旋律框架、结构形式与琉球音阶的混合交融的化合体。然而，从《打花鼓》整体看，又属于并列式的中国系艺能。所以，我们将《打花鼓之歌》称为并列式中的局部性化合式。

二、三线音乐

冲绳三线音乐的复合性主要表现在：它既扎根于冲绳的固有音乐艺能形式，又从中国三弦及其音乐吸收了丰富的养分，同时还接受了来自日本本土的反影响。

如本论中卷第二章所述，三弦入传冲绳之最初，就与琉歌紧相伴随，并与冲绳固有的歌唱形式奥摩罗密切相关，琉歌中的诸多因素均来源于奥摩罗，有许多歌词乃直接由奥摩罗改写而成。因此，从某种意义上说，奥摩罗是三线音乐主流的琉歌的母体。此后，三线音乐一直都以冲绳固有的歌唱形式中的曲调（如：民俗艺能中的歌唱、民歌曲调等）来充实自己。因此，我们可以说，冲绳三线音乐的根是牢扎于冲绳固有的音乐艺能的基础上的。

然而，在冲绳的三线及其音乐中，无论是形状、名称的语源、三线与歌唱的关系、调弦法、乐谱（记谱法）、乐曲（曲调）、

❶具体分析请参见本卷第三章。

音阶等方面，都与中国的三弦有着密切的关联。在形状方面，如上卷第二章所述，中国三弦有大三弦、中三弦、小三弦三种类别，冲绳三线的形状大致与中国南方的小三弦相同，只是冲绳三线的胴比中国的小三弦稍大，杆稍短，声音的共鸣较好。冲绳三线的名称的语源大约可从两个方面进行考察。一是在琉球方言中，称作Samisin、Samisen、Samsin、Samsen、Siamisin、Siamisen、Siamsin、Siamsen等，这些读法似与福建南部方言读音有一定联系，在福建南部方言（闽南话）中，"三弦"念作Samhian，其中，Sam的m音，似可看作是Siamsin、Siamisin的m、mi音的来源。另一种是琉球标准语的读法，三线念作Sansin，其语源似与北京话有一定关系，因为在北京话中，"三弦"念作Sanxian，其中，San的n音，与琉球标准语San的n音相同。从历史上看，册封使以北京音为正统的中国语的发音教给琉球人，因此，Sansin的发音接近于北京音。在三线与歌唱的关系方面，在冲绳古典音乐中，歌唱一定用三线来伴奏，不存在三线脱离歌唱而单独演奏的情况。在中国，三弦是各种说唱音乐的主要伴奏乐器。在福建南曲中，三弦与琵琶、洞箫、二弦在一起为歌唱伴奏。余如：记谱法、定弦法、音阶、曲调、唱奏关系、演奏方式、一曲多词、音乐思想等方面，冲绳三线音乐都与中国三弦音乐有着紧密的关联。具体分析请参见本卷此后各章。

日本本土的三味线乃由冲绳传入，这已成为定说，同时，也可以在冲绳三线及其音乐中发现许多来自于日本本土三味线的反影响。在形制方面，如前所述，冲绳三线与中国小三弦相比较，琴杆较短，琴胴较大，这后一点似与日本本土的影响有关。并且在蠓蛇皮的方法方面。也像日本本土那样全面紧贴，以防止张力的松驰。三线各部位的名称也与日本本土基本相同。[7] 在三线歌

[7] 具体对照请参见本书中卷图65。

曲的歌词方面，受日本本土影响的典型例子是《仲风节》，其歌词的音节是七、五、八、六，前半部的七、五音节与日本本土的和歌结构相同，后半部的八、六音节与冲绳的传统琉歌结构相同，正因为它兼具日本本土和歌与冲绳琉歌等两方面的特点，被认为是一种居于中间状态的歌唱形式，所以才称之为《仲风节》。“口说”是直接从日本本土传入冲绳的歌唱形式。其歌词格式中，占绝对多数的是与日本本土和歌相同的七、五、七、五、七、五型；歌词所用语汇，基本上是日本本地的大和语言；音阶多是律音阶。

冲绳的三线音乐，正是在长期的发展过程中，将冲绳的固有音乐艺能文化，与日本本土和中国的音乐文化影响相交融而形成的混合性音乐文化。

以上冲绳艺能文化和三线音乐的复合性特点，应当成为进行中琉音乐文化比较研究的一个基本出发点。

第二节　中琉音乐文化交流之途径与特征

一、中琉音乐文化交流之途径

中琉音乐文化之交流乃伴随着中国与冲绳的人文、政治、经济、文化交流而进行的。虽然根据考古发现和文献记载，中国与冲绳的历史关系有着悠久的渊源，但中国音乐文化的输入冲绳，主要是在公元1372至1879年间，随着中琉密切关系之发展及频繁交往而完成。其经由途径主要有如下四个方面。

（一）随着琉球国王定期入贡中国而移播

在中琉关系史上，“入贡”是维持和发展关系的重要方式之

一。就贡期而言，大致可分三个阶段[1]：第一阶段为“放任时期”，自公元1372至1471年；第二阶段为“两年一贡时期”，自公元1472至1609年；第三阶段为“不规则时期”，公元1609年之后。除正贡之外，遇到中国天子圣寿、册立东宫、太子登基、册封皇后，琉球国王也派遣使者前来庆贺，称庆贺使；每遇琉球国王薨逝，亦必遣使来中国报丧；琉球国王受封后还遣使来中国谢恩。在这些入贡、庆贺、谢恩活动中，除正、副使各一人之外，其余随员多达一二百人不等，就中，随使者进京者约十五至二十人左右，余下则大多数留在福建。无论进京或是留住福建，这些贡使及随员在入贡过程中，除进行政治活动、经济交易之外，也接受了中国的儒家思想和其他文化的影响。伴随着入贡、庆贺、谢恩活动而流播冲绳的中国音乐的典型例子是路次乐。山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》有如下记载。

明朝的世宗时代，就是琉球的尚真王时代，是东西文化的黄金时代。嘉靖元年（公元1522年）为了庆贺世宗皇帝即位，尚真王的继承者尚清王派遣王舅上里盛里到明代的中国。上里看到大陆的光辉灿烂的文化，反思琉球王朝的文化，感到不堪悲惨。他想，在徒步行列中，国王乘坐凤凰轿，以路次乐的吹奏来伴行，能使国王的尊严得到很好的体现。但是，又来不及向琉球王朝的有关部门请示，因此，他就擅自决定买了一个龙头、一顶凤凰轿、一套路次乐乐器带回去。结果，以私自花费公款而触犯法律。然而，贤王理解上里的忠诚，为了使上里的本意得到体现，特地举行了游行行列的试演。因此，在化装成国王的凤凰轿行列中，加入路次乐的吹奏，结果，其气势十分壮观，国王和平民百姓都在

[1]吴蔼华《清代儒家思想对琉球的影响》。载《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》第79—128页。

游行队伍的沿途搭起看台来观赏。游行行列中，徒步者与骑马者交互间插，金碧辉煌的朱红王轿引人注目，至今为止连做梦都没有看见过的国王的尊严得到了很高的表现。“达达帝帝”的壮严的路次乐音响引起山岳的回应，人山人海的拜观者就像是做梦般的兴奋。这时，曾经责罚过他的法官也哭了，不仅不问罪，反而称赞他的功绩。国王也嘉奖他的忠诚，赐予识名地方的墓地给他。于是，此后一直到废藩为止，路次乐都成为国王行列和仪式中不可欠缺的宫廷乐，保持着王朝的尊严。江户时代，琉球王的庆贺使在东海道游行时也吹奏路次乐。❶

由以上记载可知，路次乐乃由琉球国王尚清王的王舅上里盛里作为庆贺使到明代中国，受明朝廷的启发而从中国传至琉球。

此外，琉球宫廷中的御座乐也应该与入贡、庆贺、谢恩活动有关，由使者及其随员在中国宫廷所见所闻，并受感动，进而将此带回琉球，传播于琉球宫廷。

（二）随着中国朝廷对琉球国王进行册封的册封使团及其活动而传播

自明洪武五年（公元1372年）至清光绪五年（公元1879年）的五百余年间，琉球臣属中国，每遇琉王薨逝、世子继位，必具表遣使来中国向朝廷报丧、奏请袭封。中国皇帝则派遣使者前往琉球谕祭前王、册封新王。由公元1404年至1866年，中国共派遣使者22次，其中明代14次，清代8次。册封使团及其活动作为中国音乐往琉球传播的途径之一，主要体现在以下几个方面。

其一，是在册封使团的组成人员中有职业乐手或兼长音乐者。据张学礼《中山纪略》载：

---

❶引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲之研究》第275—276页。民俗艺能全集刊行会，1964，东京。

封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。[1]

徐葆光《中山传信录》卷一“渡海兵役”载：

正使家人二十名。副使家人十五名外，……内科医生一人、外科医生一人、道士三名、老排一名、吹鼓手八名……。[2]

同上书卷五“乐器”载：

国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具；从之。

以上记载表明，在册封使团中，不仅有擅长于琴艺的从者，而且有专职的由八人组成的鼓吹班，他们为册封活动演奏各种仪式音乐，把中国的鼓吹乐带到琉球。

其二，是由册封使或册封使团人员把中国的乐器带到琉球去了。

作为由册封使把中国乐器带到琉球的实例之一，是1838年到琉球册封尚育王的林鸿年，把扬琴带到了琉球。该乐器至今仍保存在岛根县津和野旧藩家。笔者曾于1987年4月14日、4月21日在冲绳县立博物馆对该乐器和其他乐器共12种18件作过调查，写过《琉球王朝乐器考——以岛根县津和野旧藩家所藏为中心》。[3]目前虽不能完全肯定这12种18件乐器都是由林鸿年于1838年带过去，但其中的一架扬琴却明确刻着“凉入堂　林鸿年”（图82）的字样，并且这字样与笔者在长崎县立图书馆所见林鸿年书法笔迹相同。（图83），因此，可以肯定该乐器为林鸿年所有。

作为由册封使团随员带到琉球的乐器实例是前已引过的徐葆光《中山传信录》卷五“乐器”中的记载：“国王遣那霸官毛光

[1]《那霸市史　册封使录关系资料（原文编）》第46页。
[2]同上第76页。
[3]王耀华《琉球、中国音乐比较论》第55—89页，



图82　林鸿年《凉入堂》

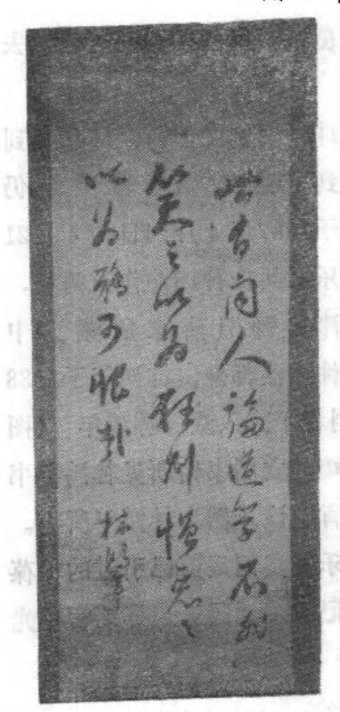


图83　长崎图书馆藏林鸿年书法

弼于从客福州陈利州处学琴，……并请留琴一具；从之。”

其三，是册封使团人员在琉球逗留期间参与当地的音乐艺能的教学、演出、观摩活动，而将中国音乐文化传播于琉球。

在前已引过的张学礼《中山纪略》、徐葆光《中山传信录》中，都有述及册封使团人员在琉球传授琴曲之事。《中山纪略》载：

姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗，王之婿名曰哑弗苏，三法司

之子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子思贤操《平沙》、《落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲、求诣无虚日，皆称“友石先生”。❶

徐葆光《中山传信录》在对以上情况作了评述的同时，还记录了是次封册人员传授琴艺的情形。

前使张学礼《记》云：“国王遣子婿于从客某所学琴”，今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之。❷

除传授琴艺之外，尚有教习三弦等其他乐器演奏技巧的。在公元1606年到琉球册封尚宁王的夏子阳《使琉球录》中，有如下记载：

乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之。❸

册封使随从人员参与演出活动者，在胡靖《杜天使册封琉球真记奇观》中，有如下记载：

重九，宴天使观竞渡于斯潭，……请天使登台，先用随行梨园双演杂剧。遂有六龙竞渡潭中。❹

由上记载可知，在册封使随行人员中有擅演杂剧的梨园子弟。虽无具体剧目、剧种、唱腔的记述，但亦隐寓着担任杂剧伴奏的乐队、乐器、乐曲似已同时传播琉球。

至于册封使及其随行人员在琉球的音乐艺能鉴赏，更成为重

---

❶《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料（原文编）》第46页。
❷同上第164页。
❸《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料》第38、39页。
❹同上第43页。

要活动内容之一。册封完毕的宴会、中秋之宴、重阳之宴，为接待册封使，在北殿举行音乐舞蹈演出。陈侃《使琉球录》中载：

朝罢，别殿设宴，金鼓笙萧之乐，翕然齐鸣❶

在夏子阳《使琉球录》中则记下了较为多样的艺能活动。

闻元旦行礼后，官各易常服，而王亦衣宽博锦衣，戴五色锦圈，坐阁二层，众官跪堦下唱太平曲。

亦有土戏，闻皆王宫小从者及贵家子弟习之；登台戴大笠，加以皂帕蒙面，著彩色夷服。群以二十余辈伛偻宛转同声而讴，皆如出一人。❷

在1719年抵达琉球的徐葆光《中山传信录》中，对中秋宴、重阳宴的记载尤为详细。在中秋宴中，不仅记下了所欣赏的节目，如：迎神歌、笠舞、花索舞、篮舞、拍舞、武舞、毬舞、桿舞、竿舞等，而且还对当时当地所用乐器如三弦、提琴、笛、小锣、鼓等，进行了描述。在重阳宴中，除观赏龙舟竞渡之外，还有演剧：第一，为老人祝圣事。第二，为鹤、龟二儿复父仇古事（即《二童敌讨》）。第三，为钟魔事（即《执心钟入》）。第四折，为天孙太平歌。其中的《二童敌讨》和《执心钟入》是上演组舞的最早记录。

以上在册封使及其随行人员观赏琉球音乐艺能的过程中，可以想象得到的，是他们的感想和意见必然会对这些音乐艺能的发展产生影响。

（三）随着华人迁徙琉球或其他方式的人员来往而移播

见于记载的华人迁徙琉球的最早年代是明洪武二十五年（公元1392年），明太祖为帮助琉球人航海入贡和推广文教，将闽中船工三十六姓赐给琉球，以便贡使往来，同时亦将华夏礼乐带到

---

❶《那霸市史·册封使录关系资料》第6页。

❷《那霸市史·册封使录关系资料》第35页。

琉球。据《球阳·卷一·察度王》记载：

太祖赐闽人三十六姓

王遣使入贡时，附疏言：通事程复、叶希尹二人，以寨官兼通事往来进贡，服劳居多，乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛。太祖称为礼义之邦❶。

后来，三十六姓或老而返国，或留而无嗣，仅存蔡、郑、林、梁、金等五姓。至万历三十五年（1607），明代朝廷应琉球国王的请求，再将毛、阮二姓华人赐给琉球。《球阳·卷四·尚宁王》载：

十九年神宗补赐闽人阮国、毛国鼎

万历丙午，王遣王舅毛凤仪等谢袭封恩，附奏：洪武永乐间，赐闽人三十六姓，其子孙知书者授大夫、长史，为贡谢之司；习海者授通事、总官，为指南之备。至于今日，世久人湮，文字、音语、海路、更针，已至违错。乞伏依准往例，更赐数人。礼部以闻，翌年丁未，神宗仍以阮国、毛国鼎二人，许入本国臣籍。即今唐荣阮、毛氏是也❷。

华人移徙琉球之后，琉球国王将他们安置在那霸以东的久米村，对他们授地、赠俸、设官、赋予特权，并使他们参与琉球的政治、教育、经济等重要活动。同时，他们对琉球音乐文化事业的发展也作出了贡献。除了前曾引述过的，自他们"始节音乐，制礼法，改变番俗"之外，一般认为，三弦的传播琉球也是经由三十六姓之手。同时，还有许多民俗音乐也是由他们移播琉球的。据《琉球国由来记·卷一·王城之公事》载：

---

❶《球阳》（原文）第162页，角川书店，1974，东京。

❷《球阳》（原文）第207页。角川书店，1974，东京。

乐器饰并音乐

御庭饰以乐器，螺赤头奉行为职业。同笔者召列，早旦登城。螺赤头（鼓吹者）下知饰之。且笔者、锁之大屋子两人，立于御庭浮道之左右，有音乐。辰刻头鼓，巳刻再鼓，午刻三鼓。朝拜之时，有大鼓乐。从除夜五更至开定，于御庭，有三度奏乐。乃自闽人三十六姓迁入本国而带来，音乐不异于中华。见于中山世谱。❶

同上《琉球国由来记·卷四·事始》还记载：

二四　乐

当国乐，察度王、尚巴志王之世间，自中华传授来乎。不可考。有座乐（是为太平乐。奏于座中故，亦曰座乐）、大乐、笙家来赤头乐、路次乐等也❷

由上记载可见，鼓吹乐中的某些部分也是由闽人三十六姓移播琉球的。

闽人三十六姓以外，尚有飘风华人也曾将中国音乐移播琉球。周煌《琉球国志略》记载：

汪楫《录》：“士大夫无事，辄聚饮，好以拇战行酒。曼声而歌，挡三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。秋夜四望，丝肉盈耳。近亦有唱中国弦索歌曲者，云系飘风华人所授”。❸

据此记载，飘风华人曾在琉球传授中国弦索歌曲。对“弦索”，本书上卷曾有过考辨，虽有多种说法，但从乐器上看，当以弹拨类的三弦、琵琶为主，弦索歌曲则是用这些乐器为伴奏的歌唱。

（四）经由琉球学生来华留学而移播

❶《琉球史料丛书一·琉球国由来记》第8、9页。井上书房，1962，东京。
❷同上第127页。
❸《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》第193页。

琉球学生来华留学有官生、半官生和自费生三种。第一批以官生身份入国子监读书的琉球人于明洪武二十五年（1392）来到中国。据《球阳·卷一·察度王》记载：

四十三年，中山及山南王各遣王子弟入监

王及世子武宁遣使贡马，并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈三人入监读书。山南王承察度遣从子三五郎尾及寨官子实他卢尾贺段志等三人入监读书。[1]

自此以后，在明清两代，琉球不断派遣官生到中国留学，每次人数，明代3—5人，清代4人，1802年增加副官生4人，留学年限3—5年，也有长达7年的。他们在国子监读书期间，不仅享受公费待遇，而且还有皇帝的丰厚赏赐。

半官生和自费生则在福州就读于私学。其中，半官费生的人数也有规定，从久米村中选出，进贡时派4名，接贡时派8名，留学时间7年。

这些留学生在中国除了学习典章、制度、文物、儒学之外，也把中国音乐带回了琉球。

在关于琉球划龙船由来的几种说法中，就有一种是由留华学生汪应祖带到琉球的说法。以下是《球阳·卷一·察度王》的记载：

龙舟竞渡说

旧记曰：昔有久米村、那霸、若狭町、垣花、泉崎、上泊、下泊等爬龙舟数只，今有那霸、久米村、泊村三只。自四月二十八日至五月初二日，竞渡唐荣前江；初三日浮于西之海；初四日竞渡那霸港。……一说曰：南山王弟汪应祖，尝至南京入监肄业，时看龙舟竞渡于江心，甚慕之。已归本国，卜地于丰见、临江筑建一城，以为栖居焉，名之曰丰见

[1]《球阳》（原文）第162页，角川书店，1974，东京。

城。此时，汪应祖效中华制法，创造龙舟。至初四日，各邑龙舟，必至城下，竞渡前江，以备呈览。至于今世，每年端午前一日，那霸、久米村、泊村，爬龙舟三只，必到丰见濑威部前，丰见城祝女恭备祭品，以祈景福，龙舟人等，亦登津屋，向丰见濑以行拜礼，自此而始焉，云尔。❶

根据以上记载，爬龙舟的入传琉球似与留华官生汪应祖有关，《龙船歌》也应当是与爬龙船一起由中国传入琉球的。

另一与琉球留华学生有关的音乐文化应当是《圣庙乐》和明伦堂"三六九"学艺会中所演奏的音乐。只是由于资料的不备，暂时无法详述。

二、中琉音乐文化交流之特征

由前所述可知，中琉音乐文化交流途径的显著特征之一，是以官方途径为主。上述四个方面，无论是琉球国王派遣使者来中国入贡、庆贺、谢恩，或是中国朝廷向琉球王朝派遣册封使团，均属正式的官方公事；即使是琉球学生来华留学，以及华人之迁徙琉球，前者以官费生和半官费生为主，后者以朝廷赐迁形式出现，亦均纳入官方轨道。因此我们可以说，官方交流是中国与琉球音乐文化交流的主要途径。也正因为如此，所以，也使由中国传到琉球的音乐文化的活动方式和功能性质发生了变化。即：使原来在中国比较广泛地流传于民间的民俗音乐，移播琉球之后，产生了往较为狭小的琉球宫廷或上层阶级范围内流传的仪式音乐转换，此后，再由宫廷仪式音乐向民间传播，转化为民俗音乐。列表如下：

活动方式：中国的俗乐⟶琉球的宫廷音乐⟶琉球的民俗

❶《球阳》（原文）第164页，角川书店，1974，东京。

音乐

功能性质：娱乐性——>仪式性——>娱乐性。

（中国民间）（琉球宫廷）（琉球民间）

前所列举的路次乐，原来在中国就属仪式音乐，而被上里盛里带到琉球；琴（亦称古琴）在中国主要是流行于士大夫阶级中的乐器，被册封使团人员带到琉球后，传授于宫廷王族子弟；杂剧，原是中国民间戏剧，被带到琉球朝廷作为官方仪式中的演出节目；划龙船是中国民间端午节的活动内容之一，被留华的琉球学生带回琉球之后，逐渐地转化为宫廷的行事之一；在明伦堂“三六九”学艺会中经常演出的《打花鼓》，原来也是中国民间的歌舞艺术，传到琉球后，经过改造，也变为一种思想内容更为纯正、演出形式更为简洁的、接近于宫廷仪式的艺能形式。总之，中国的音乐、戏剧、歌舞传到琉球后，均受到琉球朝廷的重视，而被纳入宫廷仪式范畴演出、传播，使之雅化。然而，随着时代的变迁，这些艺术形式又逐渐向民间传播，使之成为民俗活动中的音乐艺能形式。如：路次乐、划龙船与龙船歌、打花鼓等，在废藩置县以后、都已转向民间，成为民俗活动的重要内容之一。

作为这种由民俗音乐往宫廷音乐转化、再由宫廷向民间传播的典型例子，还可举出三弦及其音乐。

在中国，三弦虽然伴随着昆曲、福建南曲、弦索十三套等乐种而受文人士大夫的青睐，但从其主流来看，三弦及其音乐多流传于民间，或则由庶民百姓用作自娱性质的民歌伴奏和民间器乐曲的演奏，或则由民间艺人用在说唱音乐（如京韵大鼓、单弦、三弦书等）、戏曲音乐（如郿鄠戏、弦板腔等）为主要伴奏乐器，或则在少数民族的民俗活动中（如：傈僳族三弦歌舞、彝族的阿细跳月等）担任主要角色。

三弦传到冲绳以后，在相当长的时期里，主要用于宫廷仪式音乐之中，如：作为御冠船艺能的伴奏乐器，在欢迎册封使的仪式、宴会上演奏；作为进贡使团、谢恩、庆贺使团的一个组成部分，在上江户的活动中演奏；成为士族及其子弟的必备修养，由朝廷规定为士族进阶、升官的条件之一。因此，使三弦在琉球王朝的宫廷音乐中取得了占绝对统治的重要地位。

然而，在冲绳的近代，三弦的演奏已逐渐由宫廷向民间流播。尤其是公元1879年废藩置县以后，原来的宫廷乐人赖以存活的社会条件已不复存在，宫廷乐人为生活计，流向民间，一方面把宫廷音乐带到民间，使宫廷音乐民俗化；另一方面，许多民俗音乐也用三弦来演奏，使民俗音乐三弦化。同时，三弦的演奏者也打破了士族阶层的局限，逐渐往普通的平民百姓扩展，使三弦得以普及，被更为广泛的民众所掌握和喜爱。至此，三弦由民间到宫廷、再由宫廷到民间的传播过程得以完成。

第三节　关于中琉音乐文化之比较研究

基于以上两节对冲绳的复合性艺能文化和中琉音乐文化交流的途径及其特征的分析，笔者对中琉音乐文化之比较研究有如下两点思考。

一、冲绳艺能文化的复合性与多视角、多层次、多学科的综合性研究

如本章第一节所述，冲绳的艺能文化（包括音乐文化）是在长期历史发展过程中，以固有艺能文化为基础，接受中国、日本本土以及朝鲜、东南亚的影响，将多种因素予以混合交融而成的，因此，在对这一具有复合性特征的艺能文化进行研究时，应

当用多视角、多层次、多学科的综合性方法。

所谓多视角，是对地域空间而言，应当把冲绳置于亚洲和整个世界的大范围之中，认清冲绳在亚洲和世界中的位置。在中琉音乐文化的比较研究中，无庸置疑的要对中国与琉球之间在音乐文化方面的交流、变化及其规律，作深入细致的考察、分析；然而，仅仅如此还不足，还必须了解琉球与日本本土、琉球与朝鲜、琉球与东南亚、甚至战后冲绳与美国等，在音乐文化方面的交流、变化及其规律。因为在冲绳的音乐文化中，来自于这几个方面的因素往往是盘根错节、斑驳错杂地混合交融在一起的。所以，只有清楚地了解各相关联的地区的音乐文化特点及其对冲绳音乐的影响，才能准确地解析出中国音乐在冲绳音乐文化中的受容、变易及其规律。

所谓多层次，主要指的是各历史时期的时间层次。因为冲绳音乐文化的发展经历了漫长的历史进程，其间按音乐文化自身的发展规律，参照政治、经济发展状况，可以分为多个历史时期，即以三弦及其音乐而言，就可分为三弦初传期、展开期、隆盛期、转换期、再盛期。在各个历史时期中，均产生了与当时的社会生活、群众思想感情愿望和审美观相适应的音乐特点，并且至今还以各种不同的方式保存在某些种类的曲目之中。所以，在研究过程中，对各个历史时期音乐特点的分析，就像地质考古中的岩层分析一样，应当一层一层地剥离、辨析，既注意年代的考证，又注意地域和其他因素的考察，使各种音乐因素的分析能放置在比较合理的历史时间和地域空间中进行。

由于音乐艺术是文化整体中的一个组成部分，它和历史、文学、语言、宗教、信仰、民俗、美术等均有紧密的关联，所以，单纯只是音乐领域的研究是不够的。只有在研究中把音乐置于文化的整体之中，才能理解音乐的内涵和实质。因此，在中琉音乐

文化的比较研究中，还必须借助于上述诸学科的研究成果，在多领域因素的相互参照之中，求得更准确地把握音乐艺术因素的特征和地位。

二、俗乐的雅化及其追根寻源

如前所述，在中国音乐文化移播琉球的过程中，有俗乐的雅化趋向，在音乐功能和活动方式方面产生变化。根据这一变化情况，笔者认为，在进行中琉音乐文化比较研究时，琉球音乐文化某些因素的追根寻源不仅要从中国的雅乐（宫廷音乐）入手，更要把视野扩展到俗乐（民间音乐），以及明代以来的各个时期的音乐。

在追溯中国民间俗乐对琉球音乐的影响时，诚然，不能忽视福建音乐（尤其是福州、泉州及其附近地区的音乐）对琉球音乐的影响，因为无论是册封使、或者是进贡使、谢恩使、庆贺使、留学生，都以福建为落脚点和转运站，自公元1372年至1471年的通琉球专用口岸是泉州，公元1471年以后直至1879年则以福州为专用口岸；迁移琉球的华人，更是以福建籍者为大多数。可是，册封使团的组成人员中有许多是外省人，进贡使团、谢恩使团、庆贺使团以及留学生在南京、北京滞留相当长时间，也常有接触京城音乐的机会，沿途经由的浙江、江苏、安徽、山东、河北等省音乐也可能耳濡目染，所以，在对琉球音乐接受中国音乐影响进行溯源的时候，也不能无视福建以外的其他省份音乐的影响。当然这种追溯必须是十分细致小心的。

同时，还必须注意各历史时期音乐的纵向考察。因为中琉历史上的友好关系自1372年至1879年历经五百余年，其间，无论是中国的宫廷音乐，或是民间音乐、文人音乐，均几经嬗变、兴

衰。有些乐种、乐曲或音乐因素，在某些时期已在中国失传者，可能会保存于琉球的某地、某乐种中。所谓“礼失而求诸野”。因此，如能认真细致地搞好这一纵向考察，也可能可以寻觅出某些业已失传的中国音乐及其考古溯源的某些规律。

以上思考为笔者之初步设想，拟在以下比较研究中付诸实施，愿方家正之。

第二章 冲绳“工工四”与中国工尺谱

在诸多关于工工四的资料中，都曾提到冲绳工工四是受中国工尺谱影响，经变化发展而来❶。工工四谱究竟在哪些具体方面接受了中国工尺谱的影响？又在哪些方面进行了改造而有所变化呢？本章试图根据有关资料，从定弦法、谱字、时值记号等方面略作考溯。

第一节 定弦法

一、由音程谱向指位谱的变化

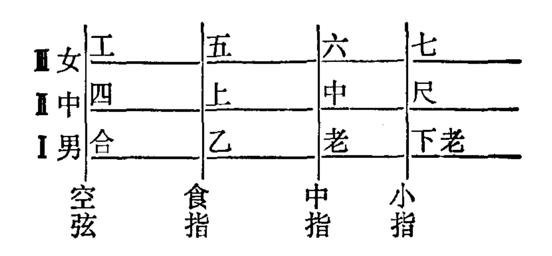
要而言之，从中国工尺谱到冲绳工工四的变化，是由音程谱向三线指位谱的改造而来的。

所谓音程谱，指的是用谱字表示音程关系。中国工尺谱：合四 乙上 尺工 凡六五乙仕。“◡”是全音，“V”是半音。谱

❶山内盛彬《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

字与谱字之间的音程关系与乐器的调弦法，按指位置没有关系。

三线指位谱是用谱字表示三线演奏指法，以下是冲绳三线工工四的本调子的指法和谱字。（图84）



就是说，冲绳工工四的特征是：谱字只不过是表示一定的指位（按弦时，手指的压弦位置）。音的高度是基于乐器的调弦法来决定。同一字谱，由于调弦法的不同，音高也就相异。因此，在对这种乐谱的解读中，追究定弦法就成为重要的一个环节。

二、冲绳三线的定弦法与中国三弦定弦法

由于冲绳音乐是以三线为中心而得以发展的，所以，冲绳“工工四”的定调方法也就以三线的定弦法作为依据。

从手头所有的《屋嘉比朝寄工工四”❶、《芭蕉纸工工四》❷、《御拜领野村安赵工工四》❸、《湛水流工工四》❹、《安富祖流工工四》❺，《野村流工工四》❻，《附声乐谱八重

❶《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

❷《芭蕉纸工工四》即《知念绩高工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

❸《御拜领野村安赵工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

❹《湛水流工工四》，琉球古典音乐湛水流保存会，1975年4月第4版，那霸。

❺《安富祖流工工四》，琉球古典音乐安富祖流弦声会，1983年第5版。承蒙照喜名朝一先生赠阅。

❻《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会，1986年9月，那霸。

山古典民谣工工四》[1]、《八重山古典民谣全集》[2]等资料看，冲绳三线的定弦法主要有：本调子、一扬调子、二扬调子、一二扬调子、三下调子、一下调子等。

本调子：是冲绳三线音乐的基本调子（基本定弦法），各调子（各种定弦法）的基础。首先，任意决定第一弦的空弦音高。（按：第一弦相当于中国的老弦，冲绳称男弦；第二弦相当于中国的中弦、冲绳也称中弦；第三弦相当于中国的子弦、冲绳称女弦。）但从现有资料看、大多数情况下第一弦是c^1，并假定它是"合"音。按第一弦弦长离山口$\frac{1}{4}$处弹奏的高度（纯四度）的音（琉球称为"下老"），作为第二弦（中弦）的空弦音"四"。再按第二弦离山口$\frac{1}{3}$处弹奏的高度（纯五度）的音（琉球称为"下尺"），作为第三弦（女弦）的空弦音"工"。(谱例170)。

一扬调子：通常简称一扬。是将本调子的"合"音（第一弦的空弦音）升高二全音，变为相当于"老"音的高度而调弦的调子。名称之由来，是因为调弦中，"扬"其第一弦（男弦）。(谱例171)

二扬调子：通常简称二扬。是将本调子的第二弦（中弦）的空弦音"四"升高一音，相当于本调子的"上"的音高而调弦的调子。因调弦时"扬"其第二弦（中弦）而得名。(谱例172)

一二扬调子：通常称一二扬。是第一弦（男弦）、第二弦（中弦）同时比本调子分别升高一个全音而调弦的调子。因一、二弦同时上"扬"调弦而得名。(谱例173)

三下调子：通常称三下。是把本调子第三弦（女弦）的空弦音"工"往低调为与"尺"音相同。名称来由，是因为往下调低

---

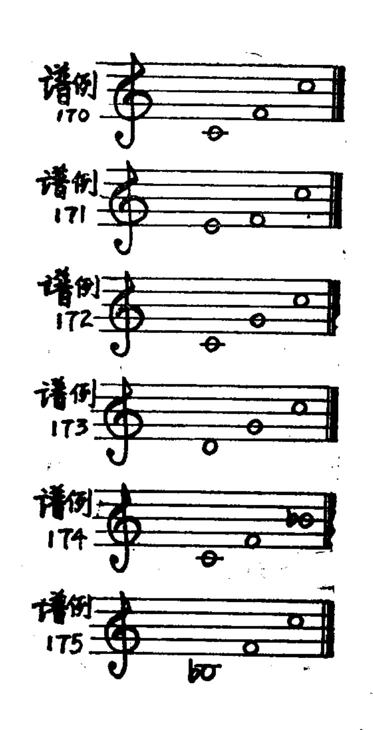
[1]《附声乐谱八重山古典民谣工工四》，八重山古典民谣保存会，1976年3月发行，那霸。

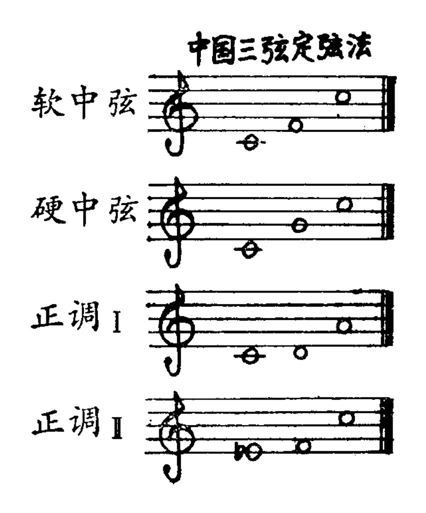
[2]《八重山古典民谣全集》，音乐之友社，1979年，东京。

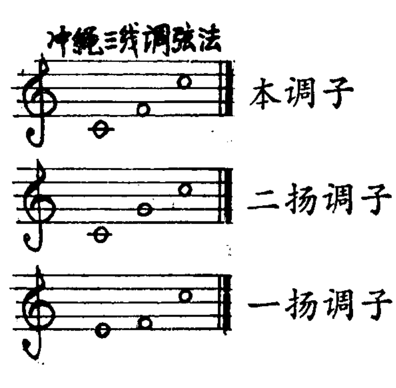
了第三弦（女弦）。（谱例174）

一下调子：通常称为一下，是把本调子的第一弦（男弦）的空弦音“合”往低调一个全音。因其第一弦往下调低而得名。（谱例175）

以上冲绳三线的调弦方法，若与中国三弦的定弦法相比较，则冲绳“本调子”与中国“软中弦”相同；冲绳“二扬调子”与中国“硬中弦”一样；冲绳“一扬调子”与中国“正调定弦法”相近，只是“一扬调子”的一、二弦之间为近乎半音关系，“正调定弦法”的一、二弦之间为全音关系。（谱例176）
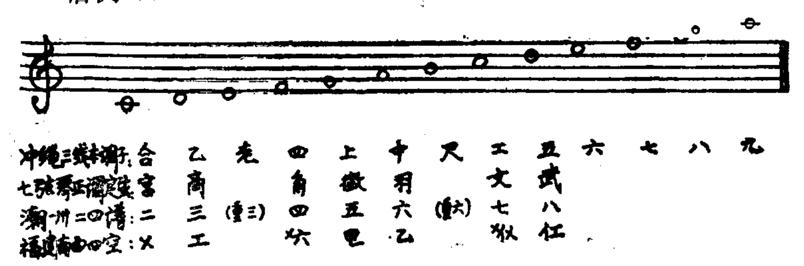






如果再将冲绳三线诸种调弦法进行归类的话，大致有三：本调子、“扬”调子类、“下”调子类。所谓“扬”调子类，就是将某些弦往上调高，即上扬、升高，如：一扬调子、二扬调子、一二扬调子等。“下”调子类，就是将某些弦往下调低，即下抑、降低，如：三下调子、一下调子等。

联系中国古典音乐、民俗音乐中的现象，对冲绳三线定弦法的溯源有以下几个方面值得引起注意。

首先，是“本调子”除在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间定弦的音程关系与我国三弦的“硬中弦”定弦法相同之外，还在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间所构成的五声、七声关系方面与我国七弦琴的正调定弦、潮州音乐二四谱的基本调、福建南曲历史曾经用过的正管（四空管）谱字音列相类似。见谱例177。

谱例177



追寻这种相同的原因时，很自然地引起了对于以下史实记载的联想。

1．“（洪武）二十五年，王及世子武宁各进表笺、贡马。并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈，入国子监读书。……此国人就学之始。山南王亦遣从子三五郎及寨官子实地虚尾贺、段志等入监读书，赍如中山例。遣归惠州海丰所送至京，采琉磺遭风人才孤那等二十八人，赐闽人善操舟者三十六姓，以便往来。”（《琉球国志略·卷三封贡》）❶

❶周煌《琉球国志略》，台湾文献丛刊版第293种。

2. “太祖从之更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛，太祖称为礼义之邦。”❶

3. “封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼——字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名田弥多罗。王之婿名曰哑弗苏。三法司子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子《思贤操》、《平沙落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲；求诣无虚日，皆称曰‘友石先生’。”❷（张学礼：《中山纪略》。按：张学礼作为清代最初的册封史，于康熙三年——1663年——赴琉球国册封尚贤王。）

4. “前使张学礼《记》云：‘国王遣子婿于从客某所学琴’；今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具；从之。”❸（徐葆光：《中山传信录》。按：徐葆光于清康熙五十八年——1719年——任册封副使，与册封使海宝同往琉球国，册封尚敬王登琉球国王之位。）

以上记载中，前两条可作为闽乐、潮乐施影响于琉球音乐的人文、历史依据。其中，潮乐的影响可能从潮州、惠州、海丰直接传入，也可能由闽之漳州府人带往。因为潮乐亦在漳州府治诸县流传。后两条可作为冲绳三线定弦法与七弦琴正调定弦相联系的佐证。虽然记载中的琴曲曲目今在冲绳已难寻觅，但是，在岛根县津和野旧藩家所存的琉球王朝乐器中尚有七弦琴，以及前所论及的有关定弦法的这种部分联系都是我们进一步研究的宝贵线索。

---

❶《球阳》第46条。球阳研究会编《球阳》，角川书店，1974年3月东京。

❷张学礼《中山纪略。》那霸市史编辑室《那霸市史·资料篇第一卷之三册封使录关系资料》，1977年3月，那霸。

❸徐葆光《中山传信录》同上）。

其次，是“扬”、“下”之义。

“扬”字与“调”、“声”相连者，在中国古代有“扬声”。任二北先生在《唐声诗》（上编）中写道：“李匡义《资暇录》云：‘世俗丧筵之室，俾妓婢唱悲切声，谓之“扬声”。’翟灏《通俗编》三五谓‘其声嘪嘪然，宜乎为“羊声”，因“嘪嘪”，羊鸣也’。是与丧乐及挽歌之声相辅者，料由唐俗而来。孙楷第在《傀儡戏考原》内，于此别有论证。”❶此处的“扬声”乃指古代之丧乐挽歌，冲绳的扬调子与之当无直接联系。

若从三线定弦法的“扬”、“下”之义看，似与我国民间音乐“扬调法”、“屈调法”有一定相通之处。在我国湖南民间吹打乐曲和花鼓戏音乐（唱腔）中，艺人们有“扬调”、“屈调”的惯称。“扬调”，是指在旋律中，把mi（角音）升高半音为fa（清角），再用“清角为宫”。以fa代mi，就是艺人所说的“欵指”❷（唢呐吹奏上换指），因为它是扬上一指，故被称为“扬调”（辽南鼓吹的“借凡”，苏南吹打中的“隔凡”，潮州音乐中的“重三六”，秦腔的“哭音”、四川扬琴的“犯苦”、粤剧唱腔中的“苦喉”、广东音乐中的“乙反调”等等都与此相类）。“屈调”，是指在曲调的旋律进行中，把宫音降低半音，并以“变宫为角”。因艺人们习惯把这种“欵指法”称为“屈一指”（即往下压一指），所以称为“屈调”❸（辽南鼓吹的“压上”与此相似）。

冲绳三线定弦法中的“扬调子类”的“扬”与我国民间音乐中的“扬调”之“扬”，相通之处在于：都是指的“上扬”升高之意。但不同之处有二：一是冲绳扬调子类的“扬”，除“一扬

---

❶任二北《唐声诗》，上海古籍出版社，1982年10月第一版，上海。

❷❸《民间吹打乐曲的转调手法——“欵指犯调法”》，湖南人民出版社《湖南民间乐曲选》1978年，长沙。

调子”上扬两个全音之外，其余基本是上扬一个全音；而我国民间音乐“扬调”的上扬一指，基本单位是半音。二是冲绳三线扬调子类的“扬”，是运用于调弦法中某弦的音高变化；我国民间的“扬调”之“扬”却是在对旋律进行变奏时，将原旋律的“角”音上扬为“清角”，发生于某一旋律的音阶变化，而不影响乐器的定弦法。同样，冲绳三线定弦法中的“下调子类”的“下”，与我国民间音乐中的“屈调”之“屈”，也有与上相似的异同。相同之处在于：都是“下抑”降低之意。不同之处是：前者降低幅度以一个全音为基础，后者却以半音为单位；前者运用于某弦音高的变化，后者发生于某音之变化，而不影响定弦关系。由此可见，即使说冲绳三线在定弦法变化之中曾借鉴过“扬调”、“屈调”的意义，那也是在运用过程中有了许多改造，而赋予自身所特有的内涵。

第二节　谱字

一、“工工四”名称由来之推测

首先引人注目的是工工四谱的名称的由来，与中国〔老八板〕的开始处的谱字的密切关系。在目前所见到的最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》中，有一曲《唐之工工四》，其开头的谱字是“工工四上合四上”。这“工工四”谱的名称，正与该曲的头三个谱字完全相同。其间有否内在的联系呢？值得考究。

二、冲绳“工工四”与中国工尺谱之谱字比较

以下，试对冲绳工工四与中国工尺谱的谱字进行比较。

冲绳“工工四”的基本谱字大致有：

合、乙、老、四、上、中、尺、工、五、六、七、八、九。

这些谱字在各种调弦法中略有增减。如：在二扬调子中，在“乙”、“四”之间，以“下老”替“老”，距离“乙”音大三度，与“四”相隔小二度。在一扬调子中，“合”直接与“四”相邻，而省略“乙、老”。在三下调子中，“合”、“老”之间没有“乙”，“五”、“七”之间没有“六”，二者之间相距大三度。

谱例178

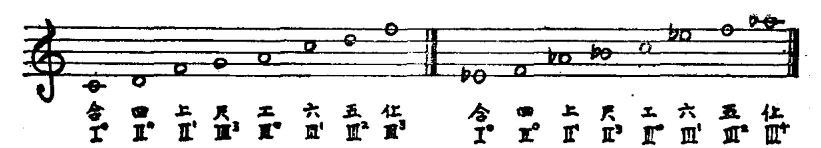
城间繁氏在《具有高度艺术性的琉球古典音乐》中写道：“琉球古典音乐中的工工四乐谱，是由当流的创设者屋嘉比朝寄（1716——1775）从中国的工尺谱得到启示而发明的，使用合乙老四上中尺工等文字。”❶据查《屋嘉比朝寄工工四》，当时所用谱字已包括前引“合乙老四上中尺工五六七八九”。然而，这些谱字是根据中国工尺谱中的哪些谱式的谱字如何变化而来呢？

首先引起人们注意的是在这本《屋嘉比朝寄工工四》谱中，如前所述的有一首“唐

❶城间繁《具有高度艺术性的琉球古典音乐》，冲绳月刊社《冲绳艺术大鉴》，1983年5月，那霸。

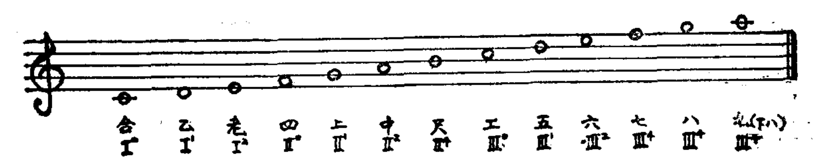
之工六四”（谱例178）❶。从谱字、句式、旋律等方面看，为我国〔老八板〕的东传。根据屋嘉比朝寄创制工六四谱的动机是作为“为了不遗失古典的备忘录”❷，说明记录《老八板〕是为了学习〔老八板〕，亦即至迟在屋嘉比朝寄在世的18世纪以前该曲就已传至琉球。其谱字有“合四上尺工六五仕”（按自低而高的顺序）。再对照《屋嘉比朝寄工工四》的其他乐曲（如：《伊集早作田节》、《大田名节》、《池当节》、《古见之浦节》等）的谱字，则在“合、四”之间增加了“乙、老”，在“上、尺”之间添入了“中”；同时，谱字的意义已从代表一定音程关系的组合，转变为三线的弦位、指位的表示。假如〔老八板〕用的是中国三弦正调定弦法“合四工”的话，那么其弦位、指位、音程关系为：（谱例179）

谱例179



《屋嘉比朝寄工工四》中的谱字，若以本调子定弦，设其“合”音等于C^1，则其谱字所表示的弦位、指位、音程关系为：

谱例180



在此，通过对比，我们可以对《屋嘉比朝寄工工四》在

❶《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

❷引自山内盛彬《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

“合”、“四”之间加入的谱字的某些涵义试作如下推测。

“乙”是第一弦的第二音的意思。这与我国天干“甲乙丙丁”的“乙”为第二位的意义是相同的。

“老”是“老弦”的意思。在我国民间，称三弦的第一弦为“老弦”，如果三弦定弦法由中国三弦正调“合四工”为“sol、la、mi”的定弦法，变为冲绳三线本调子“合四工”为“sol、do、sol”定弦法的话，那么由于“合”与“四”之间的间距的拉宽，第一弦（中国称“老弦”）的第一、二音已被命名为“合”、“乙”之后，以“老弦”之“老”命名原来的“合”位音，也是顺理成章的。

“四”、“上”之间是沿袭原有五声音阶性的邻级关系，而由小三度关系变为大二度关系，而在“上”、“尺”之间加入“中”字。此“中”虽与横笛谱的“中”字相同，但其意义在某些地方却与“勾”有类似之处，是“上”“尺”的中间音的意思，然而“勾”与左右相邻音级的距离是小二度，而“中”与左右相邻音级的距离却是大二度。并且更具用“中指”按弦的意义。

其余“五六七八九”的谱字，既和唐代传入日本的十三弦筝的谱字相同，也与我国潮州音乐的谱字有联系。但是，从某种意义上说，它们与潮州音乐二四谱的联系似乎更为紧密。其证据是“九”也记作“下八”。[1]就是说，冲绳工工四在谱字运用上，曾经有过一个以“八”为限的阶段（或观念），这正与潮州音乐二四谱的谱字相通。潮州二四谱的谱字是“二三四五六七八”。当然我们也并不能以此来否定冲绳工工四谱中的“九十十一十二”等谱字的运用。这是冲绳人民和艺术家根据表现内容需要而扩大音域的创造。然而，在这种创造中有没有从唐代传入日本的

[1]见糸洲长良著《八重山古典民谣全集》。音乐之友社，1979年，东京。

十三弦筝谱的谱字接受影响呢？我想，这是不应该在排除之列的。

此外，从谱字的整体意义看，冲绳工工四的谱字已成为弦位、指位符号。如：在所有调子（定弦法）中，无论什么样的定弦法，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ空弦都分别称“合、四、工”。在本调子、二扬调子、三扬调子中，食指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“乙、上、五”（三下调子无“乙”）；中指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“老（下老)、中、六”（三下调子无“六”）；第Ⅲ弦的“七、八、九（下八）”均由小指按位[1]。虽然其他调子的按指情况不尽相同。如：在一扬调子中，食指直接按Ⅱ弦“中”、Ⅲ弦“六”，中指按Ⅱ弦“尺”、Ⅲ弦“七”。但是，共同的都是以谱字表示指位，实际音高随定弦法、定弦音高而变化、确定。

三、“工工四”与中国三弦“天干谱”

以上关于冲绳“工工四”以谱字标指位及其用本调子为基本定弦法的情况，又很自然地使人引起对中国三弦的一种古老谱式的联想。

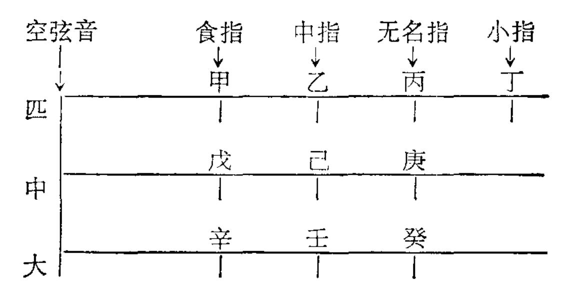
在我国明代徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》[2]中，有“三弦谱式”一节，其开头有一段文字：“夫三弦之作、其来尚矣，将前人点指最（撮）要分悉，略节向点明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商。其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸，乃曲中实字也。图内匹中大乃三空点也。凡一点一弹、二点二弹、三点三弹。切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中一闷耳。”由此可见，该曲乃以天干“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”作谱字（有

[1]见系洲长良著《八重山古典民谣全集》，音乐之友社，1979，东京。

[2]徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局，1962年11月，北京。

人称之为“天干谱”），Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦的空弦音分别标以“大、中、匹”。据书中所列之三弦体式所示，其谱字分列为：

谱例181



书中载有〔鹅浪儿〕、〔锁南枝〕、〔带得胜令〕、〔对玉环〕、〔群对迎仙客〕、〔清江引〕、〔群对沽美酒〕七曲。究其定弦法、谱字意义，曾有多种推测。《中国音乐》1984年第2期傅雪漪《“太古传宗”琵琶调》载有〔清江引〕一曲。试将《文林聚宝万卷星罗》中的三弦谱〔清江引〕（谱例182）❶，以

谱例182

〔清江引〕戊〇中〇辛〇中〇戊〇己

〇疋〇戊〇中〇辛〇中〇齐　中

〇疋〇甲〇丙〇丁〇丙〇甲〇疋

〇疋〇丙〇疋〇丙〇甲〇疋〇甲

〇丙〇乙〇甲〇疋〇庚〇己〇戊
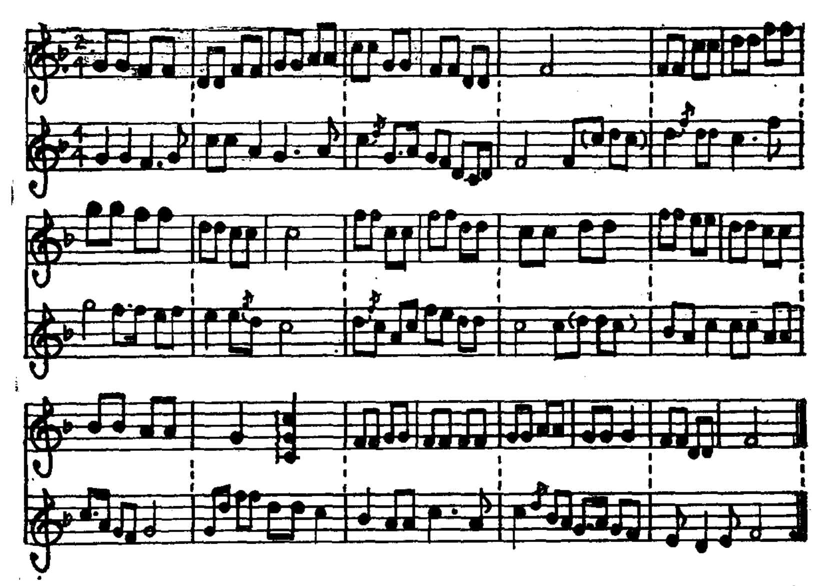
〇一和中〇戊〇中〇中〇戊〇

己〇戊〇〇中〇辛〇中〇

❶引自《新锲燕台校正天下通行文林聚宝卷星罗》。中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局，1962年11月，北京。

“匹中大”为“合上六”，“甲乙丙丁”为食、中、无名、小指、按“五乙仩伬”位；“戊己庚”为“食、中、无名指”，按“尺、工、凡”；“辛壬癸”为“食、中、无名指”，按“四乙上”；并假设“上”的音高为f1、试译谱如下。并将傅先生所译《“太古传宗”琵琶调》中的〔清江引〕亦以f1为宫并列对照[1]。（谱例183）

谱例183[2]



对照结果表明，两谱音高相差无几，结构大致相同，节奏概貌相近，亦可以证明三弦译谱基本能够成立。并且似可由此推断，万卷星罗三弦谱式的天干谱字为指位符号，必须与相应的定弦法联系才有相对音高意义。而“合上六”的定弦法又是其中重要的一种。冲绳工工四乐谱的“指位谱”和“本调子”定弦法，与此正相吻合。再联系到冲绳三线乃从中国传入，刊载中国三弦谱

[1] 傅雪漪《罕见的戏曲音乐书“太古传宗”琵琶调》，《中国音乐》1984年第3期，北京。

[2] 谱例183上行为《文林聚宝万卷星罗》三弦谱，下行为《太古传宗》琵琶谱。

式的《文林聚宝万卷星罗》书前有万历庚子岁（1600年）孟春月吉旦五云豪士□乐生序，系明万历书林余献可刻本❶。刻本时间比目前所存最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》还早一百多年。因此，这种三弦乐谱随着三弦乐器而流传到冲绳，或者冲绳工工四谱创始时曾经自觉或不自觉地从中得到启发的可能性也是存在的。只是更为具体的论证，还有待于各方面资料的充实、和研究工作的进一步深入。

第三节　时值记号

冲绳工工四谱中的时值记号，包括以人脉表示速度和节奏的表示。

一、节奏的表示及其溯源

山内盛彬氏《琉球乐谱》中指出：琉球乐谱的节奏的表示，是按照棋盘式的格子区画距离来决定的。以区画的中央作为基准，由此至下一格的中央，称为十分（一拍），作为时值的标准，见谱例184。

其拍子情况大致可列下图简示：（图85）

这种以框格表示节奏时值的记谱方法，虽然与中国工尺谱的板眼记号（“、”“。”等）不同，但是在中国、朝鲜、日本均有传统，其源流仍可追溯至中国。

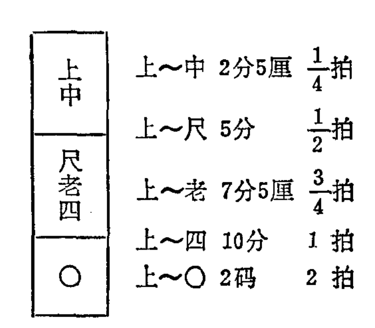
14世纪初，我国元朝余载（三山布衣，文宗天历时人，天历为公元1328—1330年），主张以六律为阳，六吕为阴，各自成调，以宫调为基音，首创方格乐谱谱式，自下而上分成十二音格，

❶徐会辑《新刻燕台校正天下通行文林聚宝、万卷星罗》中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》中华书局，1962，北京。

图85

琉球名	4码	3码	2码	10分	7分5厘	5分	2分5厘	1分挂
五线谱								约
拍　数	4	3	2	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	约$\frac{1}{10}$
所占区画	4码	3码	2码	1码	$\frac{3}{4}$码	$\frac{1}{2}$码	$\frac{1}{4}$码	约$\frac{1}{10}$码

谱例184



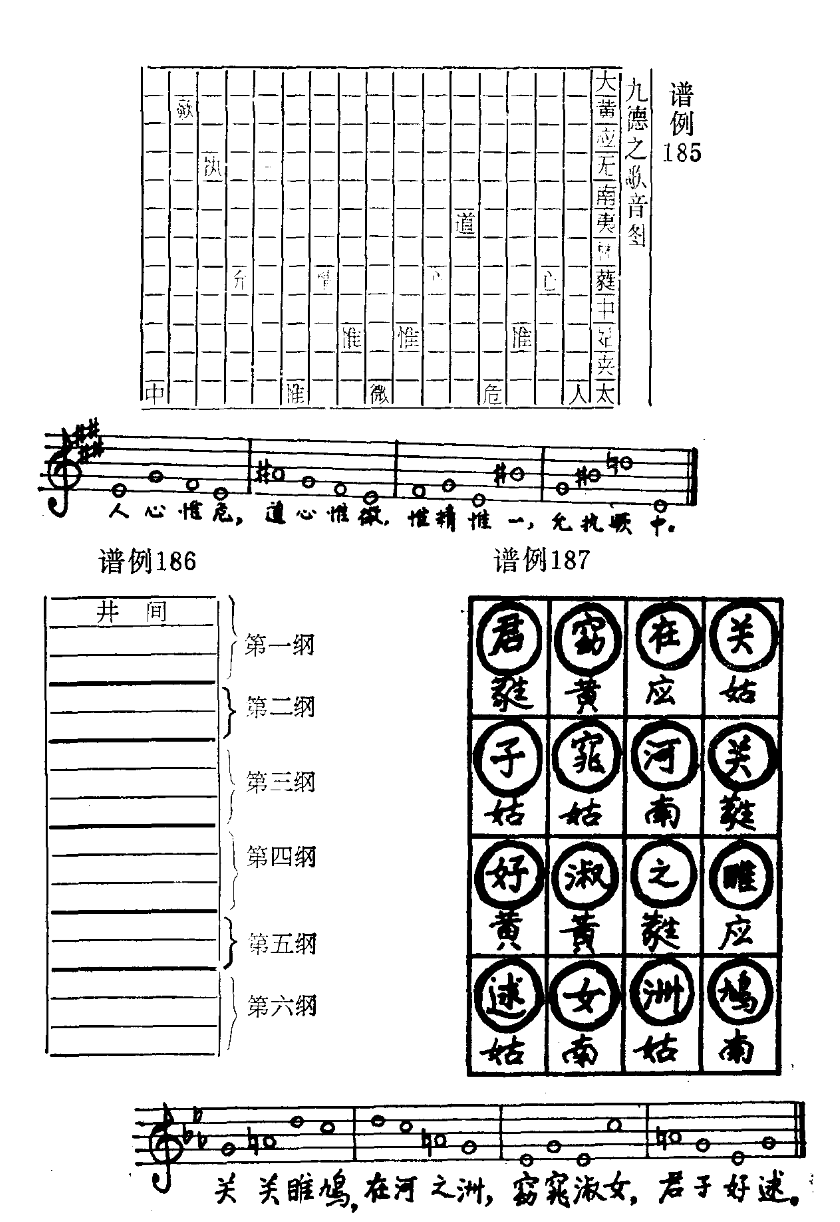
注律吕于右，自上而下，每格代表一个半音；由右而左，以相对应音律，依旋律按字歌之，自以“音图”称之。制成《韶舞九成乐补》。首为九德之歌音图，次为九德之歌义图（即前音图之乐谱部分），次为九磬之舞缀兆图，次为九磬之舞采章图❶。兹举太簇宫《九德之歌》方格谱谱式及译谱如下：（谱例185）

15世纪，在朝鲜，起源于李朝世宗代，传播于世祖代的井间谱，也是以一格表示一拍，属于方格谱。一般说来，以十六格为一行，结构成（3+2+3+3+2+3）的六组，称为六大纲。谱例186即井间谱的六大纲❷。

---

❶《墨海金壶》之三十六，《韶舞九成乐补》。

❷转引自草野妙子《朝鲜的乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。



16世纪末，我国明代朱载堉在《乐律全书》中的《乡饮诗乐谱卷六》亦用方格律吕记谱❶。见谱例187。

❶《万有文库》第一集《乐律全书》之二十四。

刊行于1768年（日本明和五年）的《魏氏乐谱》也以方格谱谱式记乐，每行八格，词、谱并列，由工尺字所占框格位置而表明各音长度，词与谱的关系，有以二、三字配一音者，亦有以八、九、十、十二音配一字者。该谱为明末流寓日本长崎的中国魏之琰所传，其曾孙魏皓继其业，移居京都，以声乐名公卿间，著此《魏氏乐谱》。现引黄翔鹏先生翻译的《思归乐》及其原谱，对照其义。❶（谱例188）
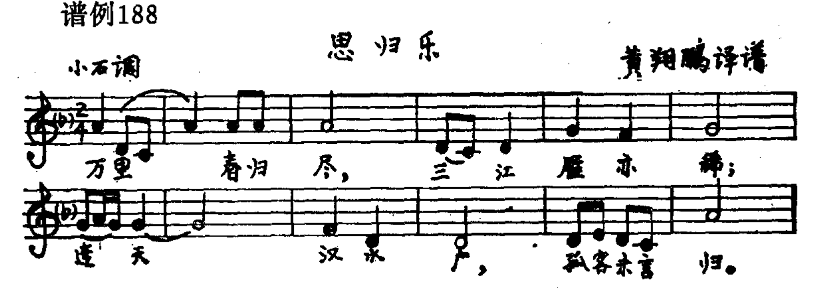
此外在日本还有明和四年(1772)出现的俗筝用的方格谱❷，以及宽政三年（1791）刊印的作为琴谱（减字谱）方格谱化开端的《玉堂琴谱》❸。

谱例188

汉	尺	雁	工	万	凡	思归乐 小石调
水	乙●	亦	尺	里	乙五	
广	乙	稀	工		凡	
	●		●	春归	●	
孤客	乙上	遶天	工凡工	尺		
未言	乙五		ノ●		●	
归	凡			三	乙五	
	●		●	江	乙●	

在上举的数种方格谱

谱例188



中，除中国元、明诸代的产物之外，即使是在朝鲜李朝、日本明和时期出现的方格谱，其渊源也可追溯到中国。而其中尤为值得

❶《魏氏乐谱》之《思归乐》引自日本艺香堂刊本。《思归乐》之译谱引自黄翔鹏先生《唐燕乐四宫问题的实践意义》。《中央音乐学院学报》，1982年第2期。

❷❸林谦三《日本古乐谱展望》，日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974，东京。

注意的，据中国现有史料记载，最早的方格谱的推广者、创制者是福建人。元代余载是三山布衣，三山乃福州之古称，布衣者平民百姓也。据《墨海金壶》中《韶舞九成乐补提要》述："又据其门人新安朱模《进乐通韶舞补略序》,知为文宗天历中人。其字曰六车。以养亲辞官，笃行授徒，自甘嘉遯而已。"[1]在授徒之际，当亦倡导此陶情冶性之诗乐，同时推广方格谱。因此，我们可以认为福建是方格谱的创始基地。正因为如此，所以，由闽人三十六姓，或其他迁往冲绳的福建人，或来闽的冲绳人，来往于中国福建和日本冲绳的人，把这种方格谱带到琉球诸岛是很有可能的。然而，冲绳人民在运用这种方格谱来表示拍子时值时，又加上了许多创造，使之变得更加完善、精致。

二、以人脉表示速度[2]

这是冲绳人民的一种创造。在没有节拍器的情况下，他们用人脉的搏动为基准来测定乐曲的徐疾。在工工四谱的曲名下，标以"凡几百几十几拍子，一拍子几分几厘脉"，这就是速度的表示法。例如：《御前风节》的曲名下有："凡二百二十五拍子，一拍子八分一厘脉"。在此，把拍和拍数称为拍子，八分一厘是表示速度。与十分脉相比、脉数比之少而急速的是九八七……分脉，比之多的慢曲是十一、十二……分脉。《御前风节》以连续的拍数225拍乘以8分1厘，得总脉数183。反之，以总脉数除以连续的拍数，得出8分1厘的结果，这就成为该曲速度的表示。试把这8分1厘脉换算于节拍器时，以一分钟时间的人脉搏动当作72拍，那么8分1厘脉就成为♩=89。（72÷0.81=89）

[1]《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》。

[2]本段叙述曾参考山内盛彬氏《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

据内山盛彬氏对224曲进行测定，计有3分2厘，8分1厘，13分1厘等70种。经过整理后，从实际观点审察全曲的速度，把相近者综合于同一速度计有34种。

第四节 小 结

冲绳工工四谱来源于中国工尺谱。

1. 谱字，以中国工尺谱的“合四上尺工六五”为基础，揉合了潮州二四谱、十三弦筝谱的谱字“五六七八九十十一十二”，并增添了新因素：乙、老、下老、中。

2. 将作为音程谱的中国工尺谱，改变成作为三线指位谱的冲绳工工四。三线的调弦法在中国三弦调弦法的基础上有新的发展和丰富，大致可分本调子、“扬调子类”、“下调子类”。“扬”、“下”之义与中国民间音乐中的“扬调”、“屈调”有相通之处，也有相异之处。

3. 以方格为基准作为节奏时值标记法的起源在中国，福建为其创始地，冲绳工工四的节奏时值记号很有可能从福建接受影响，进而变化、发展。

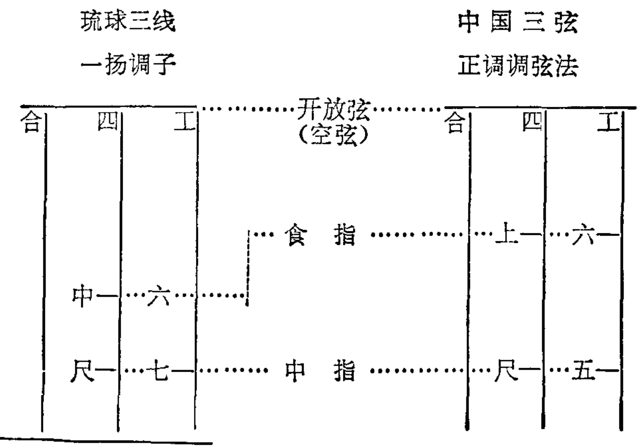
4. 以人脉表示速度是冲绳人民的一种创造。

第三章 冲绳三线"一扬调子"与中国三弦正调定弦法

第一节 琉球三线"一扬调子"和中国三弦正调调弦法

作为琉球三线调弦法的一个种类的一扬调子，又名"唐チンタミ"（唐调弦法）❶，即：此调弦法是中国（昔称"唐"）的调弦法。这名称本身就表明了它和中国三弦调弦法的密切的关系。实际情况也正是如此。下面是琉球三线的一扬调子和中国三弦的正调调弦法在谱字、指法方面的对照。

图86
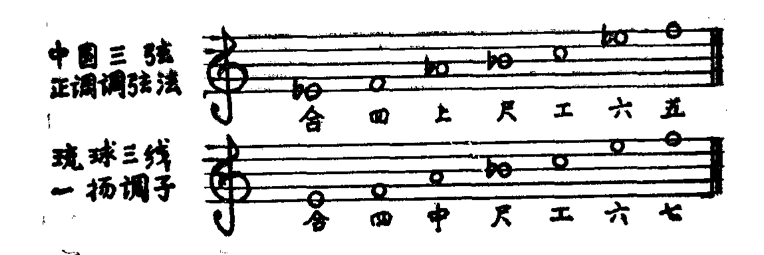


❶据照喜名朝一先生等口述。

在运指方面，几乎完全相同。

谱字方面，琉球三线的一扬调子的谱字有：合、四、中、尺、工、六、七；中国三弦的正调调弦法有：合、四、上、尺、工、六、五。其中，除了第三、七两个谱字不同之外，其余全部相同。只是谱字之间的音程关系有差别。假设空弦音高为be^1 f^1 c^2（中国）、e^1 f^1 c^2（琉球），那么，各谱字之间就成为下列的音程关系。

谱例189



也就是说，从中国三弦的正调调弦法到琉球三线的一扬调子的变化是：用琉球音阶（do、mi、fa、sol、si、do）代替中国传统的五声音阶（do、re、mi、sol、la、do）。

下面想从一扬调子的曲目在各工工四谱本中，一扬调子曲目的音律和旋法等方面，试探求其变化过程和规律性。

第二节　一扬调子的曲目在各工工四谱本中

从《屋嘉比朝寄工工四》（刊行于十八世纪）以来的各主要工工四谱本中，一扬调子曲目的刊载情况大致如下：

《屋嘉比朝寄工工四》[1]中，有《绫蝶节》、《东里节》、

[1]琉球大学附属图书馆藏《屋嘉比朝寄工工四》。

《古见之浦节》。

《御拜领野村安赵工工四》[1]中，有《蝶小节》、《东里节》、《古见之浦节》。

《琉球音乐乐谱全集工工四》[2]（山城正中、中村莞尔编），有《蝶小节》、《东里节》、《古见之浦节》。

《声乐谱附工工四》[3]（伊差川世瑞、世礼国男编），有《蝶小节》、《东里节》。《古见之浦节》有二扬调子的另一体。

《安富祖流工工四》[4]中，有《古见之浦节》。《蝶小节》、《东里节》为本调子。

《野村流稽古本》[5]（祖庆刚编）中，有《蝶小节》、《东里节》。《古见之浦节》为属于二扬调子的另一体。

《八重山古典民谣工工四》[6]中，有《诸见里节》、《引越节》、《扬古见之浦节》、《蝴蝶之歌》。

现将一扬调子曲目在各工工四谱本中的情况略作对照如下。

一、《绫蝶节》与《蝶小节》

在《屋嘉比朝寄工工四》中称为《绫蝶节》，刊载于第四页之末，记有一扬调子的调弦法说明。其曲谱为：

---

[1]承祖庆刚先生借阅《御拜领野村安赵工工四》复印件。

[2]山城正中、中村莞尔著《琉球音乐乐谱全集工工四。琉球古典艺能保存会音乐部同好会，1952年5月。

[3]伊差川世瑞、世礼国男《声乐谱附工工四》，野村流音乐协会，1971年2月。

[4]《安富祖流工工四》，编纂兼发行者宫里春行，1978年4月。

[5]祖庆刚《琉球古典音乐野村流稽古本》，发行者上里平三，1986年11月。

[6]《八重山古典民谣工工四》编纂发行人大浜安伴，1976年3月。

谱例190

绫蝶节

イチアゲ

中尺工中合四中中四中工合六七六工六合七

ソレアガリウチムカ　テ　トビヨ　ル

六工六工尺中中尺工中合四中

アハベル

此后，该曲在《知念绩高工工四（芭蕉纸工工四）》、《湛水流工工四》中，均无刊载。

《御拜领野村安赵工工四》（下卷）中。与《绫蝶节》相似的有《蝶小节》，歌词相同，曲谱大致相似，加上了时值记号和拍子标记。如：

谱例191

蝶小节

凡百六十六拍子一拍子
六分七厘脉　一扬

中	中工	合四	合四	中	中	四	合四	中	中尺	工	尺
				ソ	レ	アガ	リ	ウ		チ	ム
六	合	七	六	工	合	六	八	七	六	工	尺工
カ			テロ		トロ	ビヨ		ル		ア	ヤハ
六	工尺	中	○	中	合	中	中	四	合四	中	中尺
ベ		ル		ロ		ソ	レ	マヴ	ヨ	マ	
工	尺工	六	合	七	六	工	合	六	八	七	六
テ	ハ	ベ			ルロ		イロ	ヤ		リ	
工	尺工	六	工尺	中	合	中	中工	合四	合四		
ワ	ナイタ	ノ		マ	ロ						

《琉球音乐乐谱全集工工四》以及《声乐谱 附 工 工 四（下

卷）》中亦有《蝶小节》之刊载，歌词、曲谱与《御拜领野村安赵工工四》完全相同。

“安富祖流工工四”中的“蝶小节”与上不同的是以本调子调弦法演奏，用本调子的“老”代替一扬调子的“合”，其实际音高相同。另，开头第二个谱字，“安富祖流工工四”为“尺”，“御拜领野村安赵工工四”等谱本为“中”。其余相同。

“野村流稽古本（下）”中，“蝶小节”与“御拜领野村安赵工工四”相同。另有附注说明：“本曲用本调子演奏时，用‘老’代替‘合’。”

二、《东 里 节》

《屋嘉比朝寄工工四》第五页末刊载的《东里节》，标明了一扬调子，其曲谱为：

谱例192

東里节

イチアゲ
中合六七六工尺工六工尺 中中合六六工六六七六六七工
カレヨシ ソ オ チ ノ ヤウ ソ

六七六工尺中合工六七六工尺工六工尺中中中合中工六七六
レ ト ナ カ オ シ テ レ ハ

工尺工六工尺中中合六七六工尺工六工尺中中合ナミヤオシツヱテカゼヤマトモ
ヤウ シオラ

《御拜领野村安赵工工四（下卷）》中，《东里节》记“凡五十九拍子，一拍子五分九厘脉，一扬”。曲谱与上例大致相同，只是加上了棋盘格作时值标记，并有休止符。其曲谱为：

谱例193

東里节　　　凡五十九拍子　一揚子
　　　　　　五分九厘脉　　一扬

六	七	六	工	尺	六	工	中	〇	中	合	六
											エリ
〇	六	工	六	合	六	七	六	合	七	六	工
カ	ナ	ル	ミ		ヨ	ノ	ヤウ				ソ
六	七	六	工	尺	中	中尺	工	六	七	六	工
	レ		シ		、	ロ	リ		シ		ア
尺	六	工尺	中	〇	中	四	中	四	中	中尺	工
			ラ		ロ		ハ				レ
六	七	六	工	尺	六	工尺	中	〇	中	合	陶朋
	テ		ヤウ		沐	ラ	ヤウ				

《琉球音乐乐谱全集工工四》、《声乐谱附工工四》与《御拜领野村安赵工工四》曲谱完全相同，只是《琉球音乐乐谱全集工工四》中的歌词用平假名记写。

《安富祖流工工四》中的《东里节》亦记“五十九拍，所要时间凡三十二秒”，但调弦法是“本调子”，“合”音的实际音高比一扬调子的“合”音低大三度。

《野村流稽古本》中,《东里节》为一扬调子，但有附加说明：“注(2)本曲虽然属于一扬调子,但是现今经常用本调子演奏。”

三、《古见之浦节》

在诸多工工四谱本中所见到的一扬调子的“古见之浦节”，大致有两种。

1．《屋嘉比朝寄工工四》第十九页的《古见之浦节》的开头标记了“イチアケ”，其曲谱为：

谱例194

古見之浦节

イチアゲ

工中尺六工尺中尺合工中尺合工中尺合尺工六工六合六七六
デンヤ 枕 ヨ ト ず

六七六六工六七六合六工六七八七六工工尺中尺工六七六
ソ オ ザ オ ニ イ

工尺中尺中四合四中尺六工尺中尺四中尺合工中尺合尺工六
テ テ シ ド ル ワ ガ

工六合六七六六七六六工六七六合六工六七八七六工工尺
ソ デ ン ニ 枕 ノ 沐

中尺工六七六工尺中尺中四合四中尺六工尺中尺四中尺合工
ラ 沢 サ ト ノ シ ソ デ

中尺合尺工六七八七六工尺中尺五尺尺合尺工中尺六工尺中尺
ン ル 枕 ノ 沐 ヨ 沢

此后的《御拜领野村安赵工工四》、《琉球音乐乐谱全集》中，《古见之浦节》有二种类，其中的《扬古见之浦节》的谱字和《屋嘉比朝寄工工四》的《古见之浦节》的谱字相同，只是加上了拍子和时值的表记。值得注意的是，《琉球音乐乐谱全集工工四》中，其他曲目都附上了声乐谱，唯独《扬古见之浦节》没有附上声乐谱，这说明了该曲在当时的野村流中就已很少演奏，至今已经几乎是不被演奏了，野村流的弦友中对此曲生疏者不乏其人。

2．《安富祖流工工四》中，《古见之浦节》有两首。一是“二扬调子”，一是“一扬调子”。《八重山古典民谣工工四》中，和《安富祖流工工四》的情况相同，只是在以一扬调子演奏的《古见之浦节》的名称之前加上了“扬”字，并且附上了声乐谱。

四、《诸见里节》、《引越节》以及《蝴蝶之歌》

这三首一扬调子的曲目都只见于“八重山古典民谣工工四”。其中，《诸见里节》和《引越节》是古典曲，《蝴蝶之歌》是大浜安伴作词编曲。

由前所述，似乎可以看出关于一扬调子曲目的两方面的情况：1. 琉球古典音乐工工四谱本中，较为古老的谱本（例如刊行于十八世纪的《屋嘉比朝寄工工四》），同近世谱本（例如刊行于1978年的《安富祖流工工四》）比较起来，较为古老的谱本中一扬调子的曲目较多。近世谱本中，野村流工工四虽然有和《屋嘉比朝寄工工四》相同的数量，但是《东里节》、《蝶小节》经常用本调子演奏，正如前已引述的《野村流稽古本》注记所说的，这些曲子现今已改用本调子演奏。2. 从地域看，一扬调子的曲目似乎靠近南方的八重山地区比较多。在《八重山古典民谣工工四》中，刊载了四首。此外，《安富祖流工工四》中的一扬调子《古见之浦节》也和八重山民谣有密切的关系。冲绳人在谈到一扬调子时，经常把它和八重山古典民谣联系在一起。

第三节　一扬调子曲目的音律试析

到过冲绳采访的日本音乐研究家们，普遍感到一扬调子曲目的记谱困难，究其原因是音律的特殊性，各音之间的音分关系和一般的西洋音阶各音之间的音分关系不同，并且在各人、各曲目之间亦有差异。为了究明其中的规律性，笔者将手头所有的《一扬调子》曲目试作了音律测量，现将结果记录如下。

一、大浜安伴氏《八重山古典民谣全集》

（取自唱片《八重山古典民谣全集》）❶

（1）《扬古见之浦节》

歌和三线之间，音律有较大差异。

歌	$D\#_3^{-10}$		F_3^{-10}		$G\#_3^{+15}$		$A\#_3^{+10}$		C_4^{-20}		$D\#_4^{+30}$		F_4^{+10}
音分数：		200		325		195		170		350		180	
近似唱名：	sol		la		do		re		mi		sol		la

三线	$D\#_3^{-10}$		E_3^{+30}		$G\#_3^{+30}$		A_3^{+45}		B_3^{+30}		$D\#_4^{+30}$		F_4^{+10}
音分数：		140		400		115		185		400		150	
近似唱名：	si		do		mi		fa		sol		si		do

（2）《诸见里节》

歌	$D\#_3^{+5}$		F_3^{-30}		$G\#_3^{+40}$		$A\#_3^{+10}$		C_4^{-20}		$D\#_4^{+50}$		F_4^{+10}
音分数：		160		370		170		170		370		150	
近似唱名：	si		do		mi		fa		sol		si		do
	sol		la		do		re		mi		sol		la

三线	$D\#_3^{+15}$		F_3^{-35}		$G\#_3^{+40}$		$A\#_3^{-5}$		C_4^{-5}		E_4^{-20}		F_4^{+15}
音分数：		160		375		155		200		385		135	

二、照喜名朝一氏演奏录音

（1）《古见之浦节》❷（根据《安富祖流工工四》1986年12月2日录音）

	E_3^{-4}		F_3^{+30}		$G\#_3^{+45}$		$A\#_3^{+25}$		C_4^{+5}		E_4^{-45}		F_4^{+20}
音分数：		134		315		180		180		350		165	
近似唱名：	↑sol		la		do		re		mi		sol		la

（2）《绫蝶节》、《东里节》❸（根据《屋嘉比朝寄工工四》

❶唱片《八重山古典民谣全集》。
❷根据《安富祖流工工四》，照喜名朝一先生演奏、演唱，1986年12月2日录音。
❸根据《屋嘉比朝寄工工四》，照喜名朝一先生演奏、演唱，1986年12月15日录音。

1986年12月15日录音）

	$D\#_3^{-10}$		E_3^{+10}		$G\#_3^{+15}$		A_3^{+30}		B_3^{+30}		$D\#_4^{+30}$		E_4^{+30}
音分数：		120		405		115		200		400		100	
近似唱名：	⁺si		do		mi		fa		sol		si		do

（3）《蝶小节》、《东里节》❶（根据《安富祖流工工四》本调子，1986年12月15日录音）

本调子：	B_2^{+30}		$D\#_3^{-10}$		E_3^{+10}		$G\#_3^{+15}$		A_3^{+30}		B_3^{+30}		$D\#_4^{+30}$		E_4^{+30}
音分数：		360		120		405		115		200		400		100	
近似唱名：	sol		si		do		mi		fa		sol		si		do

三、野村流古典音乐保存会《琉球舞踊曲大全集》❷

〔（株）国际贸易录音带）〕

（1）《东里节》

	$C\#_3^{-30}$		$F\#_3^{-40}$		$A\#_3^{-20}$		B_3^{+10}		$C\#_4^{-40}$		F_4^{-45}		$F\#_4^{-30}$
音分数：		490		420		130		150		390		115	
近似唱名：	sol		do		mi		fa		sol		si		do

（2）蝶小节》

	$C\#_3^{-30}$		F_3^{-45}		$F\#_3^{-40}$		$A\#_3^{-20}$		B_3^{+10}		$C\#_4^{-40}$		F_4^{-45}		$F\#_4^{-30}$
音分数：		385		105		420		130		150		390		115	
近似唱名：	sol		si		do		mi		fa		sol s		si		do

四、伊集《打花鼓之歌》❸（根据《冲绳的歌和舞》海洋博览会中民俗艺术观赏之录音）

	$D\#_3^{+40}$		E_3^{+50}		A_3^{-45}		$A\#_3^{-25}$		C_4^{-35}		E_4^{-30}		F_4^{-20}
音分数：		110		405		120		190		405		110	
近似唱名：	⁺si		do		mi		⁺fa		sol		si		⁺do

---

❶根据《安富祖流工工四》。照喜名朝一先生演奏、演唱，1986年12月15日录音

❷根据《琉球舞踊曲大全集》野村流古曲音乐保存会。

❸根据NHK电视台《冲绳的歌与舞》。

从以上音律测量的结果看，一扬调子中，各音之间的音分距离虽然各人不同、各曲不同，并且还有同曲之中歌和三线之间形成复合音律叠置的复杂情况，但是，仍可大致分类如下：

Ⅰ、空弦音和中国三弦的正调定弦 sol、la、mi 比较接近，音阶构造和“律音阶”比较类似的。如：照喜名朝一氏演奏的《古见之浦节》。

Ⅱ、空弦音比较接近于 si、do、sol，音阶构造和琉球音阶较为类似的。如：伊集《打花鼓之歌》。

Ⅲ、歌和三线分别接近于律音阶和琉球音阶，歌与三线之间形成双重音阶叠置的，如：大滨安伴氏《扬古见之浦节》，歌近似于律音阶——sol、la、do、re、mi、sol、la,三线近似于琉球音阶——si、do、mi、fā、sol、si、do。

Ⅳ、界线不清，介于律音阶与琉球音阶之间的。如：大浜安伴氏《诸见里节》，$D^{+5}{}_{\#3}$与$F_3{}^{-30(-35)}$之间，比大二度稍窄，但比小二度又宽得多，因此类似于sol与la之间的关系；另，$F_3{}^{-35}$和$G_{\#3}{}^{+45}$之间接近于大三度，$E_4{}^{-20}$和$F_4{}^{+15}$之间、$D_{\#4}{}^{+50}$和$F_4{}^{+10}$之间又比小二度宽。因此，从总体看，介于律音阶与琉球音阶之间。

由此，我们似乎可以看出，以一扬调子演奏的曲目中，音律不甚稳定，尚在变化、游移的状态之中。并且，这种变化游移的程度，又似乎随着地区的不同而有所区别。

冲绳本岛，除了照喜名朝一氏《古见之浦节》的空弦音接近于以“合四工”为sol、la、mi，音阶为 sol、la、do、re、mi、sol 之外，其余绝大部份接近于空弦音以“合四工”为 si、do、sol，音阶为do、mi、fa、sol、si、do。

八重山民谣中，游移程度较大，《诸见里节》是介乎于琉球音阶与律音阶之间，《扬古见之浦节》则在歌和三线之间形成了

接近于律音阶和接近于琉球音阶的双重音阶的叠置。

在追溯这种不同的原因时，似乎可以从不同地区的传统音阶的使用所反映出来的该地区人民的音阶爱好方面去探求。据小泉文夫氏的统计❶，浦原启作氏《八重山エンタ集》中，全部共38曲，其中，律音阶20曲，琉球音阶17曲，二者混合1曲；普久原恒男《冲绳的民谣》中，传统民谣共51曲，其中，律音阶8曲，琉球音阶39曲，二者混合4曲。这些情况与一扬调子曲目中反映出来的音阶情况正相符合，（即：八重山民谣中律音阶和琉球音阶势均力敌，冲绳地区以琉球音阶为优势）。这里，如果联系到一扬调子又叫做"唐调弦法"的话，那么，这种调弦法的源流在中国三弦是不难理解的。而在中国的三弦调弦法中，和一扬调子比较接近的是正调调弦法，即以合四工为sol、la、mi的定弦法，音阶为sol、la、do、re、mi、sol、la，因此，这种变化、游移的基础是中国三弦的正调调弦法。而以合四工为si、do、sol是中国三弦传到琉球之后，琉球人民进行改造的产物。由此是否还可以作如下推测：在改造的过程中，琉球各地区人民随着审美趣味和传统习惯的不同而有差别，冲绳本岛的人们更偏重于对琉球音阶的喜好，因而更多的运用了琉球音阶；八重山地区的人们对于律音阶、琉球音阶均有兴趣，因此，经常表现出对两种音阶的折衷和混合运用的倾向。这种在长期音乐实践中所形成的音阶爱好，我们是否可以称之为地区性音阶传统，而在吸收外来音乐成份时，往往以此地区性音阶传统来改造外来音乐，使之适应当地人民的审美趣味和艺术爱好。

第四节 《打花鼓之歌》的考察
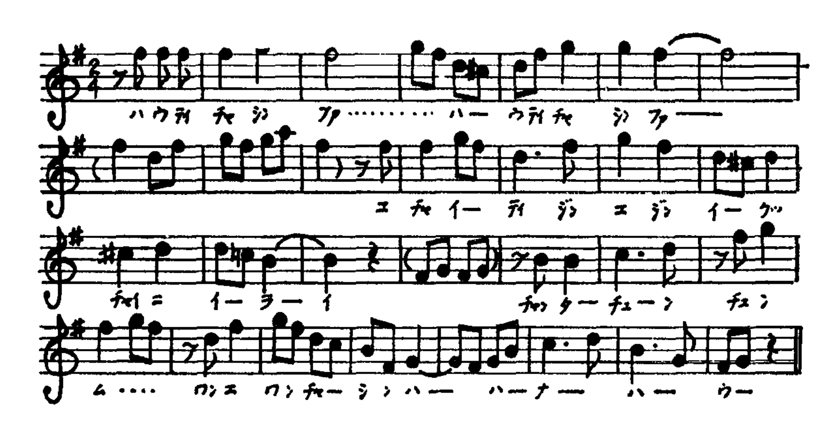
对于琉球音乐发展的历史过程中，一扬调子的曲调是如何由

❶小泉文夫《冲绳音乐的音阶》。青土社《民族音乐研究笔记》1979年3月。

中国曲调变化而来的这一问题，笔者想通过对《打花鼓之歌》的旋律的考察，来试作探求。

下面是冲绳县中城村伊集打花鼓中的《打花鼓之歌》的现在的唱法。[1]

谱例195　　　　　　打花鼓之歌
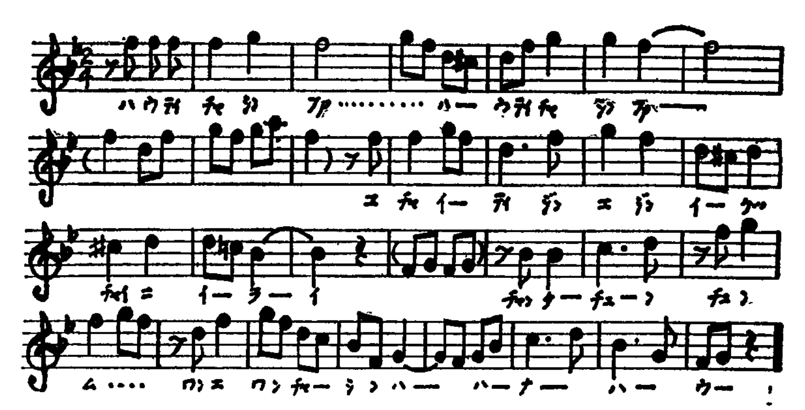


这是典型的琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，三线用的是一扬调子调弦法。

众所周知，冲绳《打花鼓》是从中国传来的艺能，经过长期的历史过程，已有许多变化，但是，在人物、服装、动作、唱词等方面却都还保留着浓郁的中国风格。同样，在这首《打花鼓之歌》中，也可以追溯到和中国打花鼓中经常使用的《茉莉花》的联系，其歌词意义大致和《茉莉花》相同。“好一朵茶鲜花，好一朵茶鲜花，有朝一日摘你来。……”。其曲调乍看与中国曲调相距甚远，但若将上引曲调按同样的指法，用中国三弦的正调调弦法及其按指法演奏、演唱，则成为下例曲调。

谱例196　　　　打花鼓之歌（拟构体）
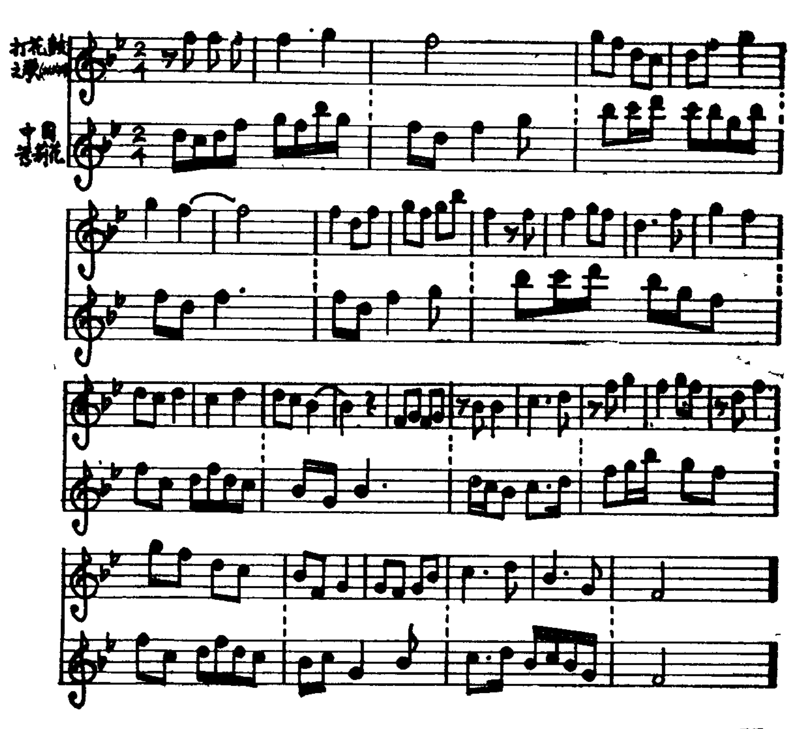
---

[1] 喜名盛昭《冲绳和中国艺能》，1984年1月。



这一旋律若和《茉莉花》进行对照，则两者之间有以下共同点：（1）乐句、乐段的终止音完全相同。（2）音阶结构相同——

谱例197
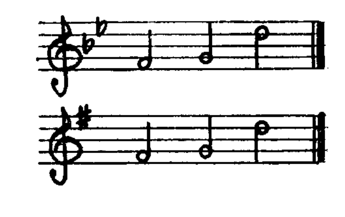


sol、la、do、re、mi、sol。(3) 旋律骨干音大致相同，只是节奏方面有许多差异，并产生繁简的变化。(4) 旋律线状基本一致。

由此，我们是否可以设想，从中国《茉莉花》到伊集《打花鼓之歌》，经历了长时期的逐渐变化的过程，其间的阶段甚多，而中国《茉莉花》→伊集《打花鼓之歌》(拟构体) →伊集《打花鼓之歌》，可算是其中的三个点。其旋法的变化是由于冲绳人民按自身传统的音阶兴趣，对三线定弦法、按指位、音级之间的音程关系等进行变化而引起的。其规律为：

1. 空弦音

谱例198



中国三弦：合四工为sol、la、mi
正调调弦法

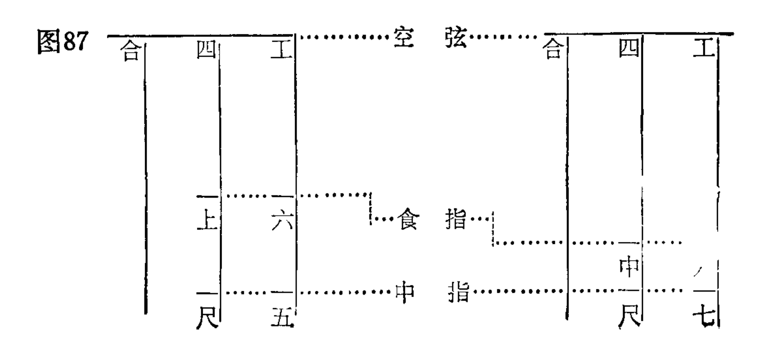
琉球三线：合四工为si、do、sol
一扬调子

2. 按指位

中国三弦正调调弦法的第二、三弦的食指按弦音与空弦音距离为$1\frac{1}{2}$音。比琉球三线一扬调子食指按弦音与空弦音距离稍窄。

琉球三线一扬调子的第二、三弦的食指按弦音与空弦音距离为2全音，比中国三弦正调定弦法食指按弦音与空弦音距离稍宽。

图87



3．音阶和音列

谱例199A　音列

中国《茉莉花》为中国传统五声音阶：

sol、la、do、re、mi、sol。

徵　羽　宫　商　角　徵

谱例199B　音列
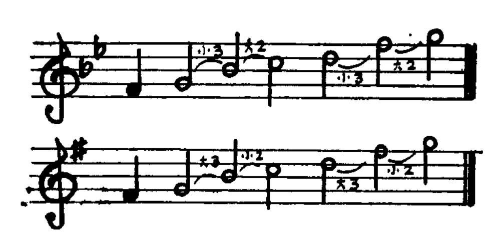
伊集《打花鼓之歌》为琉球音阶：

do、mi、fa、roll、sl、do。

4．旋法

若以三音组、四度音列分析，则以琉球特性旋法的大三度加小二度的三音组、四度音列，来代替中国传统旋法中的小三度加大二度的三音组、四度音列。

谱例200



我想，以上这些变化规律，在琉球人民吸收中国音乐的过程中，应该是带有一定的普遍性意义的吧。

第四章　日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易及其规律

——以曲调考证为中心——

在日本冲绳音乐中，有许多曲调与中国曲调有密切的关系。在这些曲调中，有三线音乐，也有非三线音乐。为了说明日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易情况，本章的论述不以三线音乐为局限，而包括三线音乐以外的其他音乐，如：路次乐、御座乐等。试图通过某些曲调的考证、溯源，寻其变易规律。

第一节　日本冲绳音乐对中国曲调的受容

在冲绳的古代音乐中，大致包含三种主要成份：固有音乐（如：奥摩罗、神游、库尔纳、人游等），从日本传入的音乐（如：佛教声明·念佛、京太郎、万岁舞、女郎马、木遣、谣曲、阳旋舞曲、筑紫流筝曲等），从中国传入的音乐（如：圣庙乐、打花鼓、龙船歌、四竹舞、狮子舞、路次乐、御座乐等）。
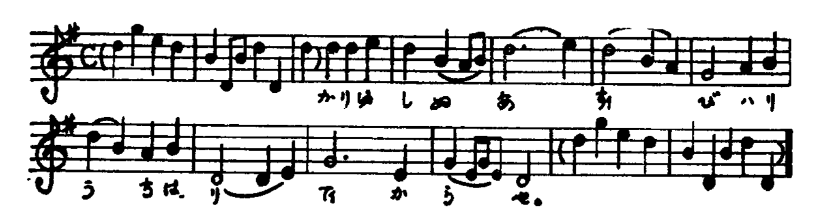
其中，从中国传入的音乐，按其曲调与中国曲调的关联，大致有如下三种类型。

一、曲调或曲调风格与中国曲调有直接或间接联系的
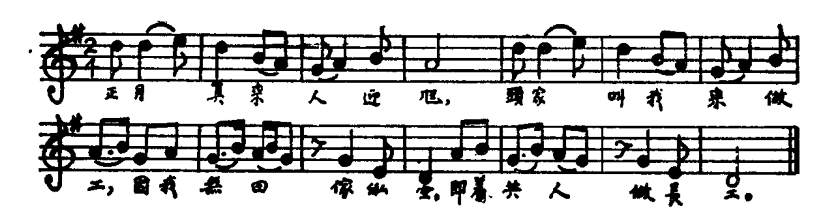
如：《安波节》、《松本节》、御座乐的《操声》、《Nanero》等。

《安波节》是冲绳三线音乐的古典曲目之一。其音阶、曲调均与福建泉州的民歌《长工歌》相似。音阶，同为徵调式音阶，以大二度、小三度的连接为特徵。曲调的骨干音和旋律进行的动向也大致相同，只是《安波节》为上下句结构，《长工歌》是上下句分别反复。下面是《安波节》与《长工歌》的曲调，请对照他们的骨干音和旋律动向。

谱例201　安波节（日本琉球）
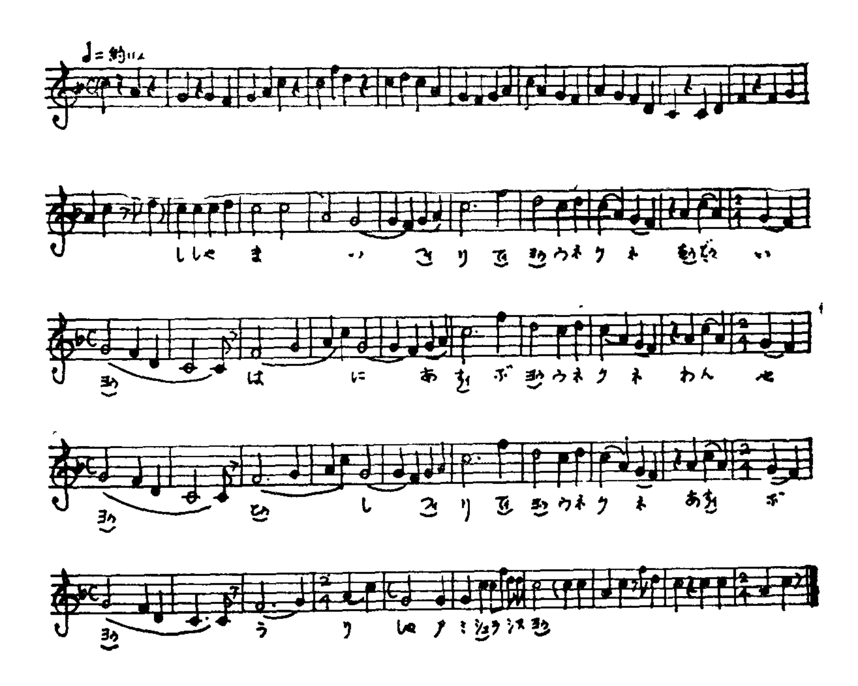


谱例202　长工歌（中国·泉州）



《松本节》也是一首冲绳三线古典曲目。常用来作为狮子舞的伴奏。这种狮子舞与中国某些地方的狮子舞相同，由二人组合进行。前面一人站着，后面一人弯腰，二人的四只脚也成为狮子的四只脚。前面一人的两手掌握狮子口的开闭，后面一人的左

手抓住前面一人的腰带，右手掌握狮子尾巴摇动的动作。在开始时，狮子玩球的阶段，以《松本节》为伴奏。这首《松本节》虽然还不能具体说出其中国曲调的原型，但是，无论从其调式（与中国的五声徵调式相近）、旋法（中国式的只有大2度、小3度连接的五声性旋法）和节奏形式等方面，都表现了与中国曲调的紧密联系。

谱例203　松本节（日本·冲绳）



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第266页文教图书，1980，那霸

御座乐是从中国传入冲绳的明清时代的音乐。清代到琉球的册封使，对此在中国已不容易听到的明乐，竟然还存在于孤岛，感到惊讶。废藩之际，趋向衰微，最后一次演奏是在伊藤博文到

冲绳的明治20年（公元1887年）。过去在琉球王朝时代，多在册封使飨宴、招待萨摩奉行及御假屋方、庆贺使到江户、京都等地演奏。乐器有：横笛2、唢呐1、鼓1、擦钟1、脐钟1、三板1、铜锣1、三金1、两班1，共九种十件。乐曲名按乐师口头读音记录有：笛曲—Nanero、Sishirzhia、Rofin等；唢呐曲—Sawushin、Nanero、Sishirizh、Sanboyan、Uchinduwan等。据山内盛彬氏在大正元年（公元1912年）8月的采访记谱，Sawushin（操声）、Nanero，，无论是德守宇座，或是朝持安室，他们唱的谱，都是中国式五声性旋法，只有大2度、小3度的连接，没有小2度的连接。（见谱例204、205）

谱例204 Nanero　　朝持安室唱

山内盛彬记（1912年）



谱例205 Sawushin（操声）　　朝持安室唱

山内盛杉记（1912年）



《Sawush（操声）》的头四小节，在曲调进行方面，还与昆曲传统曲牌【三枪】有许多相似之处。

谱例206 三枪　　昆曲传统曲牌
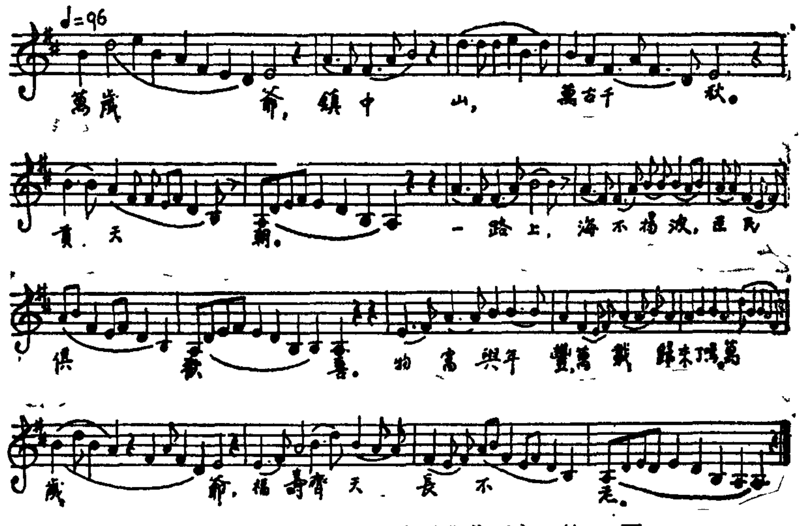


（引自人民音乐出版社《昆曲传统曲牌选》1981北京）

二、明显地从中国的两种曲目接受影响的曲调

如：山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》中所收录的《太平歌》就属于此种类型。据该书介绍，《太平歌》俗称打花鼓，其实不然，而是在久米“三六九”（学艺会）演唱的中国皇帝的赞歌。其曲谱如下。

谱例207　太平歌　　　　　　　　国场公寓唱

山内盛彬记（1913年）



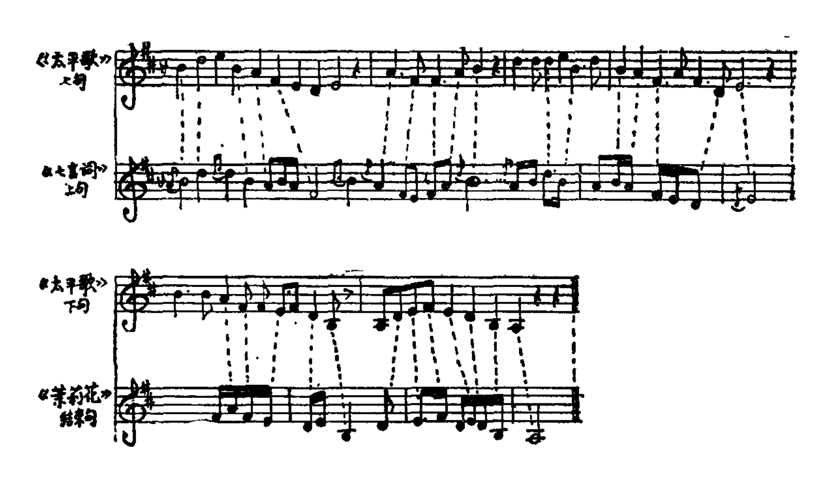
引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第320页

民俗艺能全集刊行会，1964，东京

从曲调看，《太平歌》的旋律进行，与福州闽剧【七言词】（亦称【清言词】）、江南民歌（亦在福建等地流行）《茉莉花》均有密切关联。如果把《太平歌》分为三个段落的话，那么，各段落的下句终止式均与《茉莉花》的结束乐句相似。第一、三段的上句，则与闽剧唱腔曲牌【七言词】均有一定联系，只是节奏

拉宽，变为近似散板的吟唱，但旋律进行的骨干音都十分相似。

谱例208　《太平歌》与《七言词》、《茉莉花》之比较



三、需经溯源方可寻出原型的

像《伊集打花鼓之歌》、路次乐《一段·头更·颂王声》、《二段·二更·明达》、《三段·三更·操声》、《四段·四更·三模样》、《五段·齐空公》、御座乐《三模样》等，乍一看，与中国曲调迥然相异，但是，经进一步分析对照之后，即可以发现他们与中国曲调之间的紧密关联，甚至还能寻出他们赖以变化的原型。（具体分析请看后文）。

第二节　冲绳音乐对中国曲调进行变易的三种模式

在此的所谓“变易”，指的是前节三种类型中的第（三）类型，亦即：初看时，其音阶、旋法似乎与中国曲调风马牛不相及，
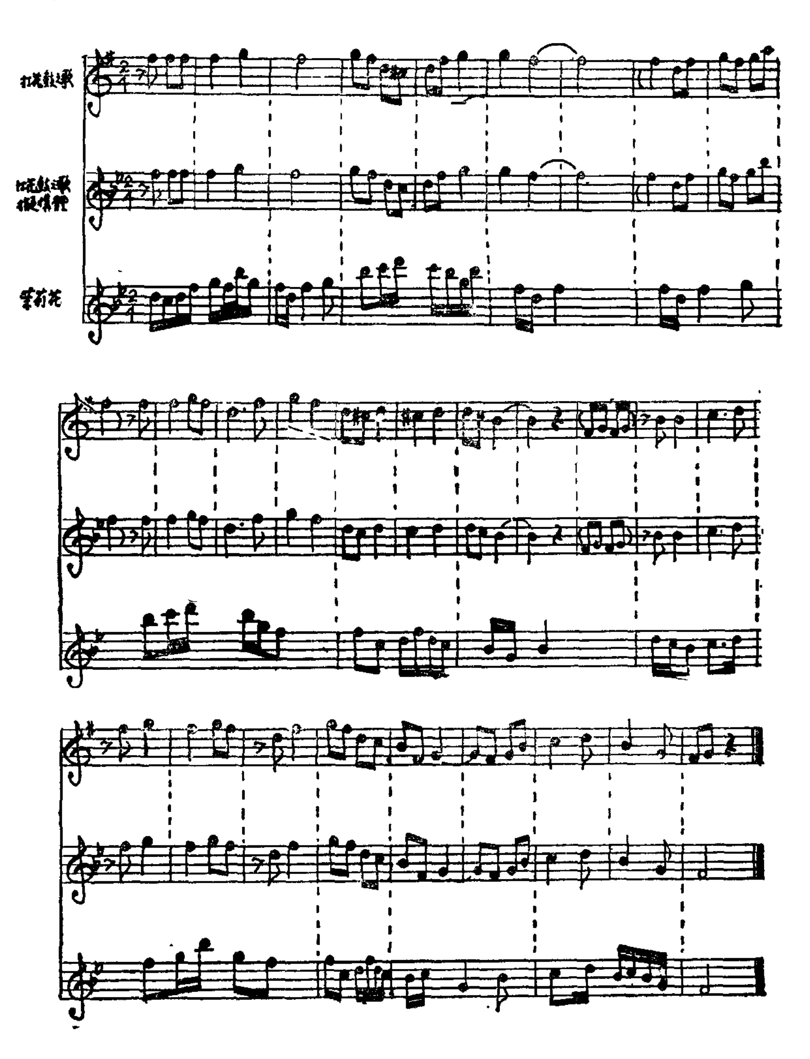
但可以通过某种方式对他们进行复原，进而寻其原型。本节即试图作这种复原的尝试。根据各类型复原的规律性特点，选择其中的三首曲目为代表，称之为三种模式。即：《打花鼓之歌》模式、《颂主声》模式、《齐空公》模式。现分述如下。

一、伊集《打花鼓之歌》模式

《打花鼓》在中国是一种广泛流行于全国各地的一种表演艺术形式。包括作为歌舞的“花鼓舞”、“花鼓灯”，作为戏曲剧目的小戏“打花鼓”，以及作为地方戏曲剧种的“花鼓戏”等。其中最为著名的是产生于安徽省凤阳县的《凤阳花鼓》。如今还存在于日本冲绳县中城村伊集部落的《打花鼓》艺能，虽然不清楚其具体详细的流传过程，但对其渊源于中国却是没有异议的。笔者于1986～1987年在冲绳考察期间曾有拙文《冲绳与中国的打花鼓》，对两地“打花鼓”的故事情节、人物、动作、道具、唱词、旋律等方面的异同，作过比较。在照喜名朝一研究所学习琉球三线的演奏过程中，开始时，觉得难于理解的，是为甚么伊集《打花鼓之歌》的音阶、旋法竟然与中国《打花鼓》有程度如此之大的差别：伊集《打花鼓之歌》所用的是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大3度、小2度的音程；中国《打花鼓》用的是中国式五声音阶do、re、mi、sol、la、do，旋律中只有大2度、小3度音程，没有小2度进行。后来在研究冲绳三线“一扬调子”定弦法时，发现了冲绳三线“一扬调子”（定弦：si、do、sol）乃由中国三弦“正调调弦法”（定弦sol、la、mi）变化而来。于是尝试着将原来是“一扬调子”定弦法的《打花鼓之歌》（见下页谱例209第1行谱），改为用“正调调弦法”而以相同的按指位置弹奏（见谱例209第2行谱），结果变成了纯粹的

中国风格的曲调，再把他与中国《茉莉花》曲调（见谱例209第3行谱）对比，他们之间不仅骨干音相同、乐句结束音一样，而且在旋律线状和结构形式方面都基本一致。

谱例209　《打花鼓之歌》、《打花鼓之歌（拟构体）》与《茉莉花》之对照



如果我们把以上变易作为一种典型（“模式”）看待的话，其中，三弦定弦法的变化是起着主导作用的因素，随着定弦法的变化，在保持三弦演奏的基本按指位置的同时，其上下高低亦略有调整，因而产生了音阶、旋法的变化。

（一）定弦

中国三弦正调定弦法是“合四工”为sol、la、mi。冲绳三线“一扬调子”定弦法是“合四工”为si、do、sol。

谱例210A　　　　　　　　　　谱例210B



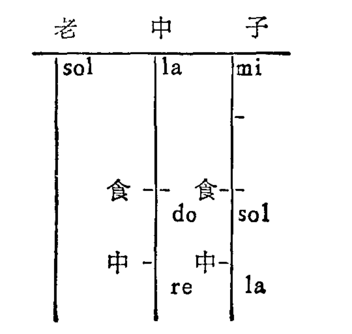
（二）三弦按指位置

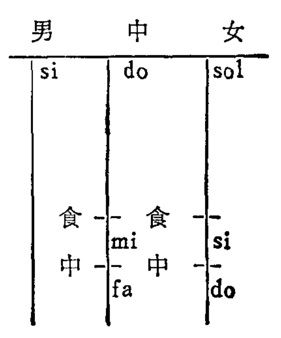
中国三弦正调调弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离是$1\frac{1}{2}$音，比冲绳三线的一扬调子的食指按音与空弦音的距离要稍短些。

冲绳三线一扬调子定弦法的子弦、中弦的食指按音与空弦音的距离为2个全音，比中国三弦的正调调弦法的食指按音与空弦音的距离要稍长些。

图88

中国三弦正调调弦法按指位置　冲绳三线“一扬调子”定弦法按指位置





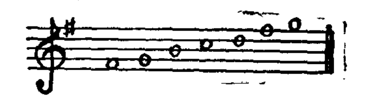
（三）音阶

中国《茉莉花》为中国式的五声徵调式音阶：sol、la、do、re、mi、sol（见谱例211A）。冲绳伊集《打花鼓之歌》为琉球音阶：do、mi、fa、sol、si、do（见谱例211B）

谱例211A



谱例211B
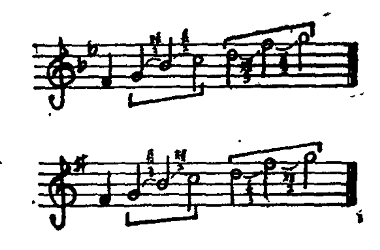


（四）旋法

按照四度音组分析，《打花鼓之歌》以琉球特徵旋法的大3度、小2度，代替了《茉莉花》所具有的中国式五声性旋法的小3度、大2度。

中国《茉莉花》的四度音组
谱例212A

伊集《打花鼓之歌》的四度音组
谱例212B



二、《颂王声》模式

《颂王声》是冲绳“路次乐”中的一首曲目。

路次乐，是琉球王朝时代，国王庆贺使的行列和仪式中演奏的野外乐；在地方，也吹奏于乡村戏剧演出和乡村节日之中。其主要旋律乐器是唢呐，演奏乐器有：唢呐2、铜角（牛法螺）2、喇叭2、大鼓3、小鼓4、三叶2、笛中吹1、笛吹通1。乐曲曲目有：音取（调音、定调）；一段（头更、颂王声），在仪式开始时演奏；二段（二更、明达子），接在一段后面演奏；三段

（三更、操声），行走时演奏；四段（三模样），结束时演奏；五段（齐空公），在五节句或节日中，接在一段后面演奏。
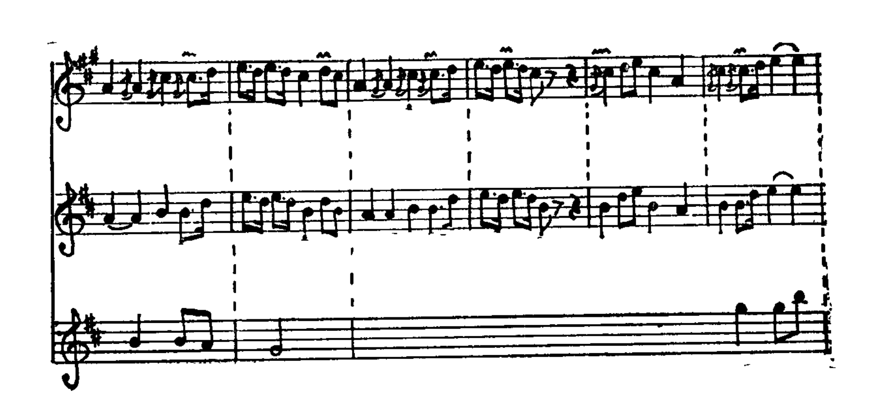
以上曲目中，除“音取”之外，其余全部都是琉球音阶(do、mi、fa、sol、si、do)、琉球旋法（突出大3度、小2度音程的连接）。难道他们都与中国曲调没有丝毫关联吗？可是关于“路次乐”传入冲绳的传说中，又明明记载着这是由中国传来的音乐：嘉靖元年，世宗即位，尚清王派其王舅上里盛里为庆贺使，当他看到中国皇帝乘着凤凰轿，以路次乐的吹奏来增强国王的王威和尊严时，便买回凤凰轿一顶、路次乐乐器一套，作为琉球国王的行列和仪式之一，使路次乐成为不可欠缺的宫廷音乐。据此，路次乐当与中国音乐有关。因此，笔者曾尝试着把《颂王声》(谱例213的第1行谱）用与《打花鼓之歌》相同的办法，试图将他复原。但是，所得结果未能差强人意，不仅其复原旋法不大顺畅，而且在中国传统乐曲中寻找不出可作其原型验证的曲调。于是另辟新途，用改变唢呐筒音及其按指位置的办法：其筒音由$^{\#}g^1$=si变为$^{\#}g^1$=$^{\#}$fa；按指位置，以第3穴（b^1）代替第4穴（$^{\#}c^2$），以第7穴（$^{\#}f^2$）代替第8穴（$^{\#}g^2$），以高8度的第3穴（b^2）代替高8度的第4穴（$^{\#}c^3$）。如此所得曲调（谱例213的第2行谱），具有较为地道的中国风格。并且可以从昆曲、京剧的传统曲牌中找到相似的曲调，以之作为原型而进行验证（见谱例213的第3行谱）。在以下谱例的第2、3行谱的对照中，我们可以发现《颂王声（拟构体）》与昆曲传统曲牌《柳青娘》在旋律骨干音、乐句结束音、乐曲结构框架、旋律进行动向等方面的许多相似之处。由此亦似可印证《颂王声》与《柳青娘》之间的亲缘关系。
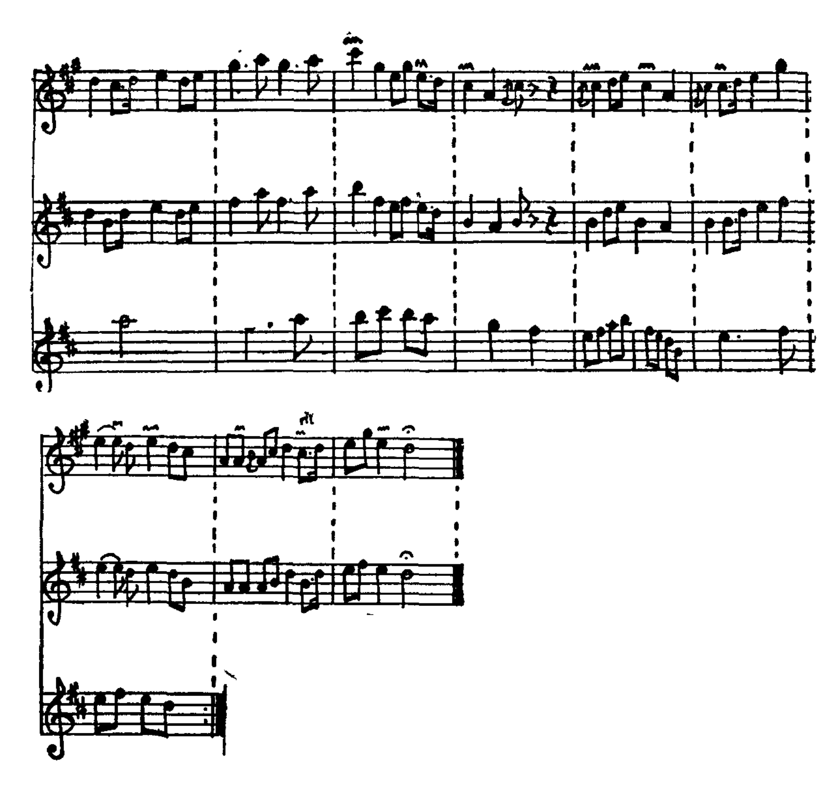
谱例213　路次乐《颂王声》、《颂王声（拟构体）》、昆曲传统曲牌《柳青娘》之比较对照。

路次乐

路次乐

昆曲曲牌《柳青娘》
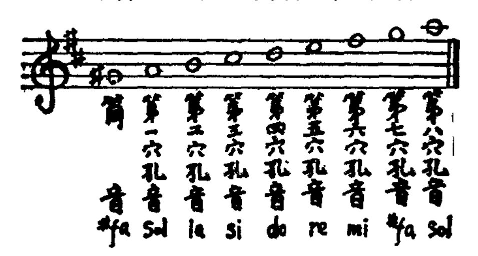




《颂王声》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第283页
(民俗艺能全集刊行会　1964　东京)。

我们如果把以上这种变易作为另一种典型（“模式”）看待的话，其中，唢呐筒音的变化（由筒音作si，变为筒音作#fa）、穴孔位置的替换（以第3、7、高8度3穴音代替第4、8、高8度4穴音）起着主导的作用，由此而引起了音阶、旋法的变化。

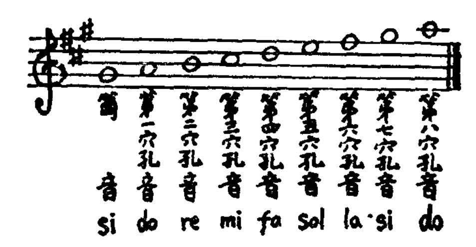
（一）筒音

中国昆曲传统曲牌唢呐筒音作#fa，其各穴孔音分别为sol、la、si、do、re、mi、fa、sol。路次乐唢呐筒音作si，其各穴孔音分别为do、re、mi、fa、sol、la、si、do。

谱例214A　《柳青娘》唢呐筒音、穴孔音



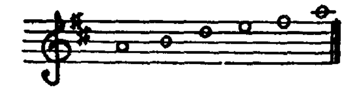
谱例214B　《颂王声》唢呐筒音、穴孔音



（二）常用孔穴音及音阶

中国昆曲传统曲牌《柳青娘》常用孔穴为第1、2、4、5、6、8穴，音阶为：sol、la、do、re、mi、sol；琉球路次乐《颂王声》常用孔穴为第1、3、4、5、7、8穴，音阶为：do、mi、fa、sol、si、do。

谱例215　　《柳青娘》音阶　　《颂王声》音阶





（三）旋法

昆曲《柳青娘》用的是中国传统徵类色彩的五声性旋法，可分为两个由大2度、小3度连接而构成的四度音组。路次乐《颂王声》用的是琉球的特性旋法，可分为两个大3度、小2度连接而构成的四度音组。

谱例216　《柳青娘》所用中国徵类色彩旋法　《颂王声》

所用琉球特性旋法



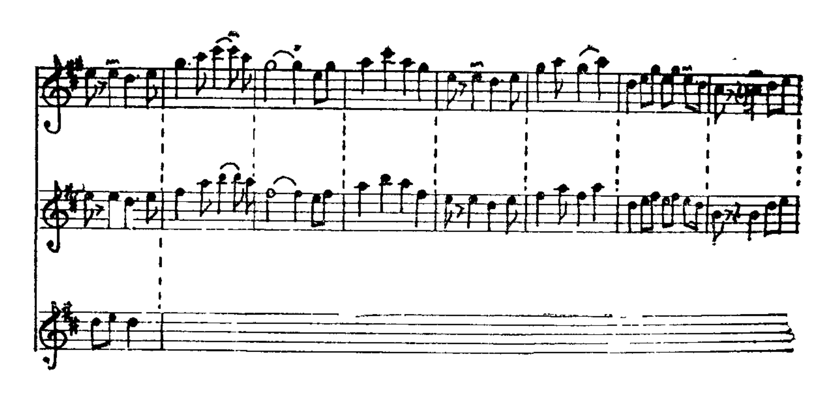
运用与《颂王声》相同的方法，对路次乐《二段·二更·明达》进行复原后，其曲调的旋律骨干音、旋律进行动向等方面，都与流行于中国东南沿海的客家音乐（汉乐）《小开门》有许多共通之处，只是在结构方面，《明达》作了扩充，全曲的终止式亦有较大变化。
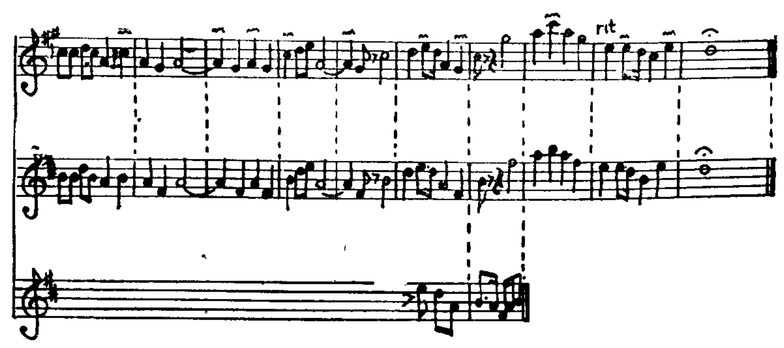
谱例217　路次乐《明达》及其拟构体与汉乐曲牌《小开门》之比较对照

路次乐 明达

路次乐 拟构体

汉乐曲牌 小开门
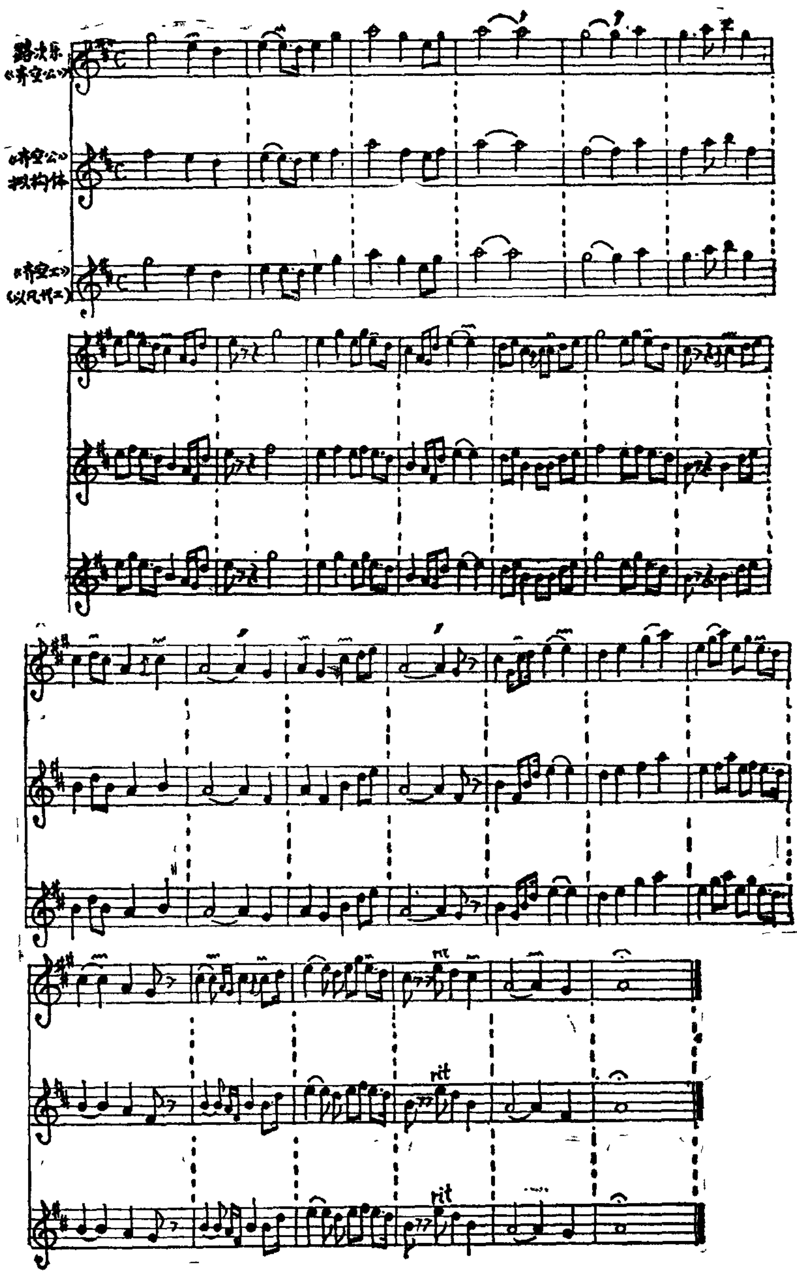




《明达》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第281页，
民俗艺能全集刊行会，1964，东京

三、《齐空公》模式

《齐空公》也是路次乐中的一首。为路次乐的第5段，一般是在五节句和节日，接于一段之后演奏。笔者以为，曲名中的“公”是“工”之讹误，《齐空公》是《齐空工》，就是中国传统乐曲中常见的“以凡代工”因此，“工”字就变“空”了。据此，笔者先按以上第（二）《颂王声》模式，对《齐空工》进行了“拟构体”的变化，得出（谱例218）的第2行谱；然后按“齐空工”的本意作了“以凡代工”的处理，得出（谱例218）的第3行谱。

谱例218



《齐空公》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第290页，
民俗艺能全集刊行会，1964，东京

如果以上复原能够成立的话，作为另一典型（“模式”），这里的变易，除了第（二）《颂王声》所用的变换筒音唱名、变换各孔穴音唱名、常用孔穴音的更替，以及由此所引起的音阶、旋法的变化之外，还提供了另一“齐空工”所特有的“以凡代工”，使其“工”音全都“空”了出来，实际上还产生了宫音系统的变化，由“以凡代工”变成了“以清角为宫”。三者音列关系的变化情况如下。

谱例219 路次乐《齐空公》音列

《齐空公》拟构体音列

《齐空工》音列
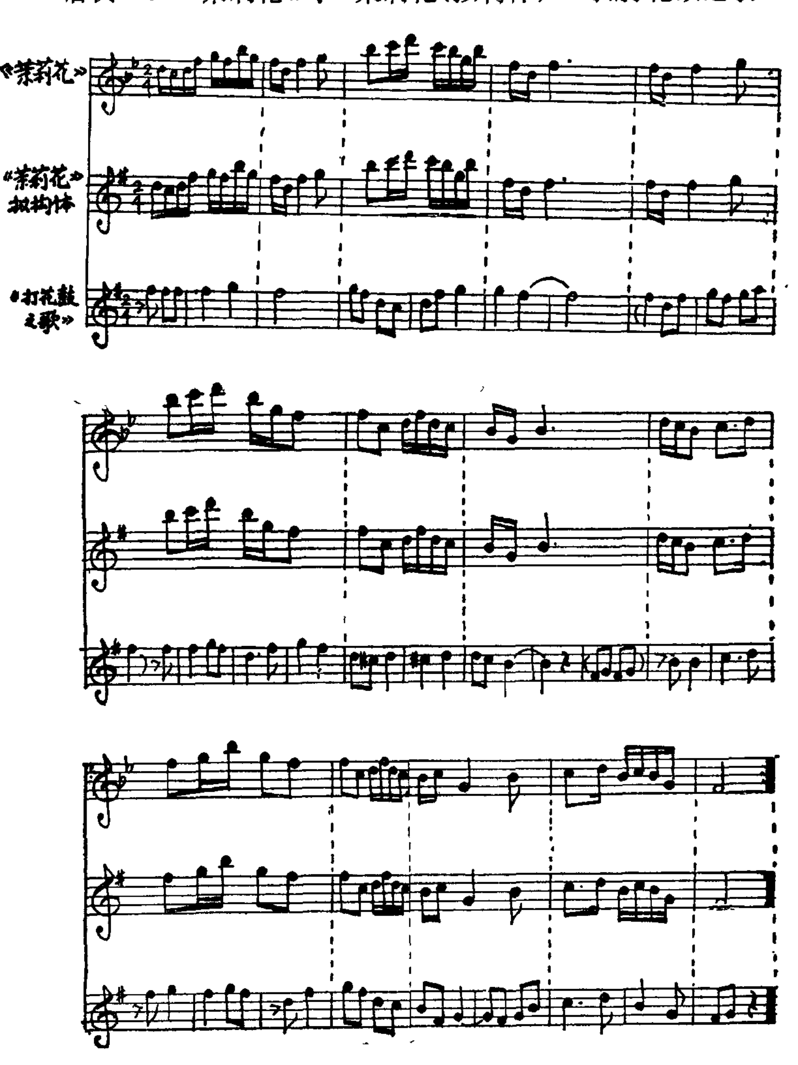
第三节 从三种“模式”寻其变易规律

一、三个阶段的假设及其变易

在上节对《打花鼓之歌》、《颂王声》、《齐空公》的考证复原中，基本上都是按“现型”→“拟构体”→“原型”来追溯的。反之，我们也可以假设“原型”→“拟构体”→“现型”的

三个变易阶段。仍以《打花鼓之歌》为例，由《茉莉花》开始，经三弦定弦法、按指位置距离变化后，成为《茉莉花（拟构体）》，再经旋律简化、结构扩充压缩、旋律线状的个别改换，则成为伊集《打花鼓之歌》。

谱例220 《茉莉花》、《茉莉花(拟构体)》与《打花鼓之歌》



同样的，对《颂王声》、《齐空公》我们也可以作《柳青娘》→《柳青娘》（拟构体）→《颂王声》，《齐空工》→《齐空工》（拟构体）→《齐空公》的三阶段假设。

这些变易中的共同规律是：

1. 三弦定弦法与唢呐筒音唱名的改变是关键，随之而出现的按弦位置和常用孔穴音的变化，又引起乐曲音阶、旋法的变化。然而，这假设中的三个阶段，只是整个变化过程中无数次变易中的三个代表点，各阶段之间尚有无数次微小的量变，由其量变的积累，才能产生阶段性的某种质的改变。正如笔者在《琉球三线“一扬调子”考》中所指出的，“一扬调子”的多种游移性状态至今仍各自独立存在，由他所演奏出来的各种曲调当然亦同时存活。并体现了各种量变的累聚，由此而逐渐进入新的阶段。正是在这各种新阶段中，体现了琉球人民的创造性的艺术劳动。

2. 如果说，从假设的第一阶段到第二阶段是以三弦定弦法、唢呐筒音唱名的改变为主导的话，那么，从假设的第二阶段到第三阶段，则多从旋律的简繁不一、音乐结构的扩充缩减、音程的移位倒置等方面进行变化。

二、三种“模式”在音阶旋法变易方面的规律

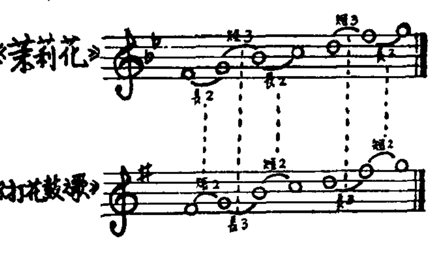
如前所述，在第二节中已经阐述过的三种“模式”代表了三种典型，在音阶旋法变易方面，可以归纳成三种格式：音程性质变换式、音程度数变换式、混合变换式。

1. 音程性质变换式

指的是类似由《茉莉花》到《打花鼓之歌》的变换，各相对应的音级之间，度数完全相同，都是3度、2度，只是由小3

度变为大3度，由大2度变为小2度，产生了音程“大”、“小”性质的变化。如右例所示。（谱例221）

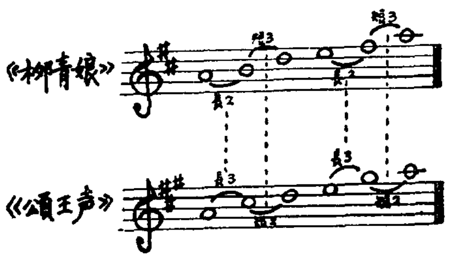
谱例221



2. 音程度数变换式

指的是类似于由《柳青娘》到《颂王声》那样的变换，各相对应音级之间，性质（如大、小、增、减等）完全相同，只是音程的度数产生了变化，如：由大2度变为大3度，小3度变为小2度。如右例所示。（谱例222）
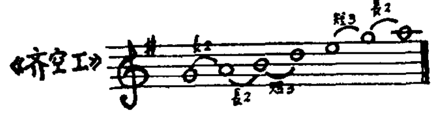
谱例222
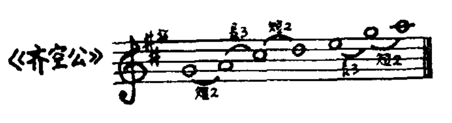


3. 混合变换式

指的是类似于由《齐空工》到《齐空公》的变易，其中，既有音程性质的变换，如：上半部分的大2→小2、小3→大3的变换，又有音程度数的变换，如：下半部分的小3→小2、大2→大3等。如上例所示（谱例223）

谱例223





以上各模式、各种规律，集中到一点，就是冲绳人民在吸收中国曲调进行变易的过程中，最常用的变易是以琉球音阶、琉球旋法来改造中国式的五声音阶和五声性旋法，使之冲绳化，以适应冲绳人民的审美习惯和审美要求，从而创造了具有独特风格色彩的冲绳音乐文化。

第五章　冲绳三线音乐的多音性与中国三弦音乐中的复音因素
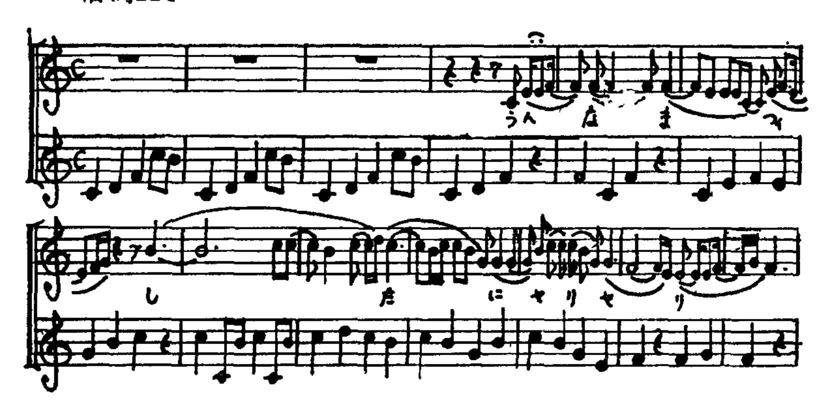
第一节　冲绳三线音乐的多音性

在西欧音乐中，多音性（多声部音乐）的基本规律是各声部之间按三度结合，成为三和弦组织。本章所述的多音性作为一种音乐现象，并不以西欧的概念为限制，指的是相并列的诸声部的同时发响。在冲绳三线音乐中，多音性主要表现在三线与歌唱之间，以及三线与其他伴奏乐器之间。

一、三线与歌唱之间的多音性

在冲绳三线音乐中，首先引人注目的当然是它那流畅、动人的旋律，但是，同时，只要稍加留神，就可发现，三线与歌唱之间的旋律并不是同时奏唱的，而往往是三线先出现半拍，歌唱再紧接着出现，形成节奏上的交错，从而产生两个声部前后相随的多声效果。如下例《恩纳节》，从横向旋律总体看，三线比歌唱先出现半拍，然而，从纵向看，又形成同度、四度、三度、二度关系。
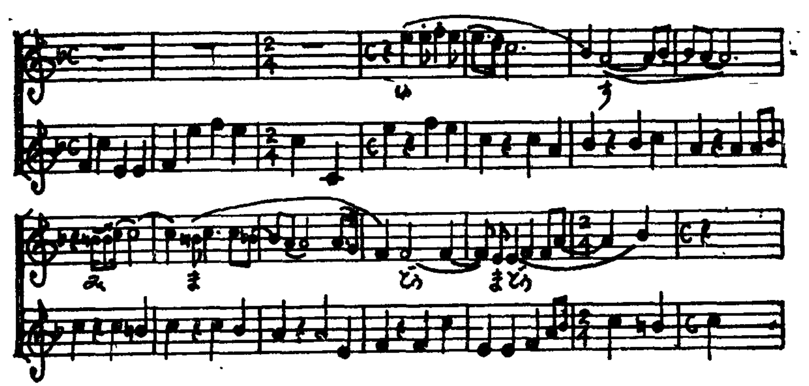
谱例224



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第4页，文教图书，1980，那霸

在三线与歌唱的节奏对比方面，为冲绳舞蹈作伴奏的三线音乐，往往在三线的演奏中，以相对固定的节奏型来伴随舞蹈，以突出舞蹈的节奏性。一般说来，在古典舞蹈中，常见的是××｜×型节奏，用较为平稳的有规律的节奏型来配合较为内在深情、稳健含蓄的舞步。下例《踊こはでさ节》就属于这一类型。此外，如《赤节》、《赤こはでさ节》、《真福地のはいちよう节》都有类似节奏贯穿始终。

谱例225



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第72页（文教图书，1980，那霸
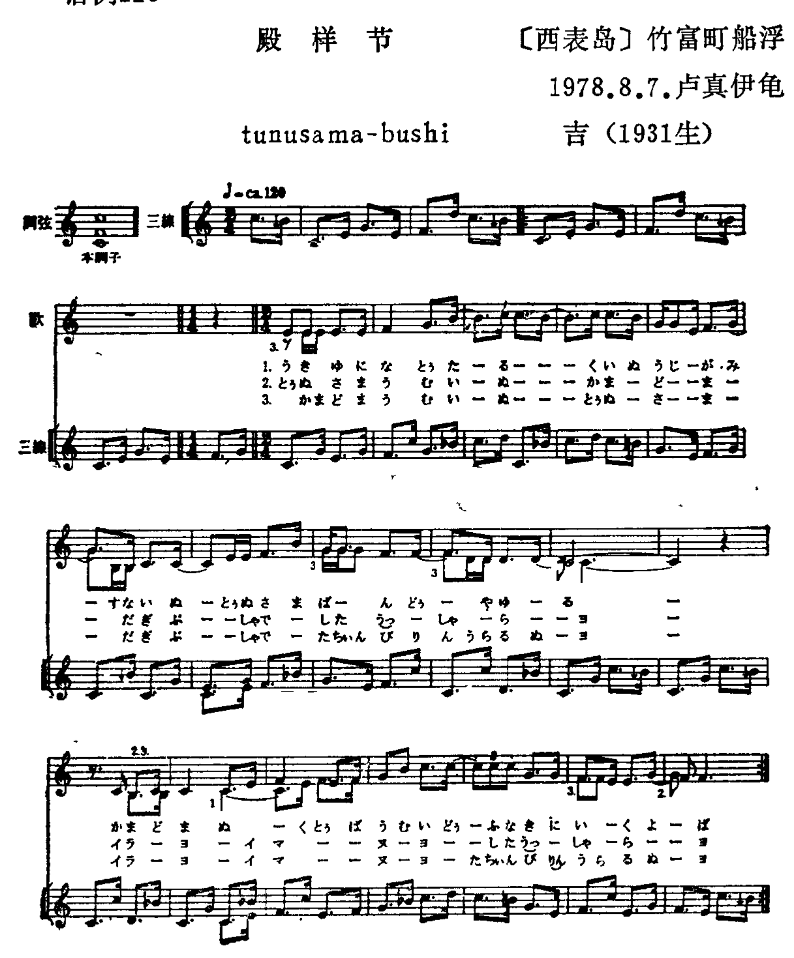
在八重山民俗舞蹈中，则经常在三线伴奏音乐贯穿X . X X . X节奏型，以配合活泼跳跃的舞蹈动作。下例《殿样节》是一首流行于八重山西表岛的舞蹈音乐，歌词内容是描写昔时官员与船浮地方的美女恋爱的故事，三线演奏贯穿着附点音符，十分流畅活跃，与舞蹈配合甚为贴切。其他如《山崎爷》、《镰舞歌》等，情况均与此相类似。

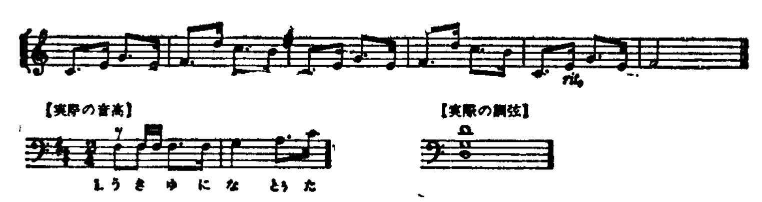
谱例226

殿 样 节　　〔西表岛〕竹富町船浮

1978.8.7.卢真伊龟

tunusama-bushi　　吉（1931生）





引自《日本民谣大观·八重山诸岛篇》第566、567页
日本放送出版协会，1989，东京
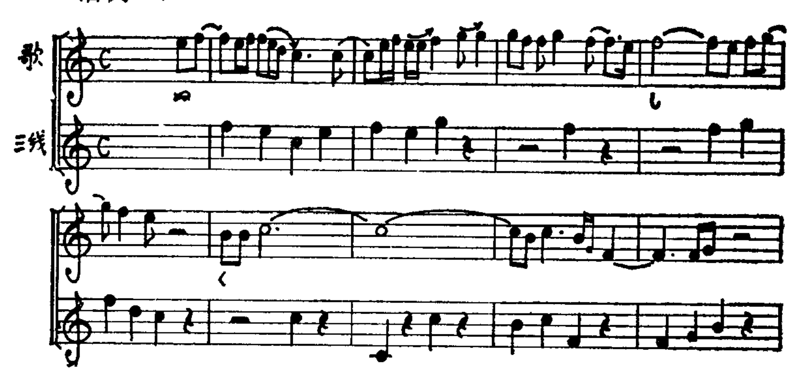
在大部分三线古典曲目中，三线与歌唱之间形成节奏对比、音程对比、音区对比。

节奏对比　除了前已述及的节奏错开和固定节奏衬托之外，还有弦简腔繁和蜻蜓点水式衬托。

所谓弦简腔繁，就是唱腔的曲调比较复杂，一字多音，节奏多样；三线的曲调却比较简单，节奏比较单纯。这种弦简腔繁的声部结合常用在比较内在深情的曲目中，如：昔节、大昔节各曲。

蜻蜓点水式衬托，指的是在歌唱的延长音中，以三线的高八度音与低八度音相点衬。下例是《伊野波节》中的一段，开头的五小节，唱腔曲调比较繁复，三线却以四分音符衬托着，形成弦简腔繁的结合；第六、七小节，唱腔以C^1音延长将近八拍，三线则以C^1、C、C^1点衬，似蜻蜓点水般地烘托着唱腔。
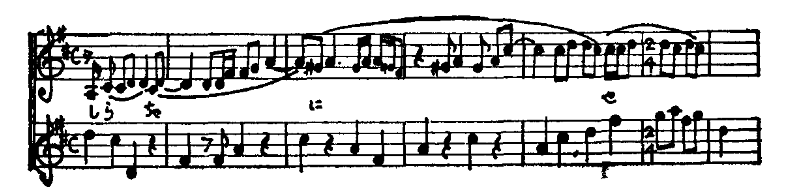
谱例227



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第186页文教图书，1980，那霸

节奏对比与音程对比相结合的，可以举出《作田节》中的一段为例（谱例228），三线与唱腔除了在节奏上构成弦简腔繁的关系之外，在各相对应的纵向也构成较为复杂的音程关系，其中比较常见的是三度关系，如谱例228中的第2、3、5小节以及第4、6小节的后半，也有四度、八度、同度等。
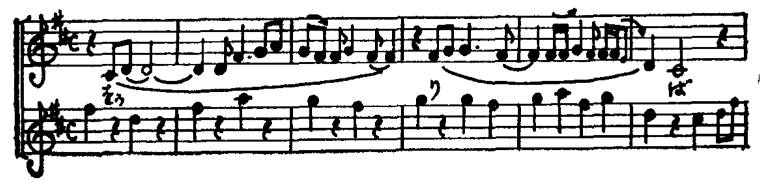
谱例228



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第85页，文教图书，1980，那霸

节奏对比、音程对比、音区对比三者结合的也不乏其例。尤其在昔节五曲和大昔节五曲中，这三方面几乎形成三位一体，使三线与歌唱各具相对独立的地位，相互之间的天衣无缝的结合，又使其音乐达到相当高的艺术境界。下例是《首里节》中的一段，节奏方面，形成弦简腔繁的关系；音程方面，腔弦之间形成八度、十度、九度等关系；音区方面，三线在高八度音区，歌唱在低八度音区，形成高弦低唱的结合。类似这种高弦低唱的情况，在昔节、大昔节的各曲中都时有出现，三线于高音区以清脆的音响点衬着，歌唱在低音区慢吟咏叹，具有典雅古朴、内在深情的特点。

谱例229



引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第90页

文教图书，1980，那霸

二、三线与其他伴奏乐器之间的多音性
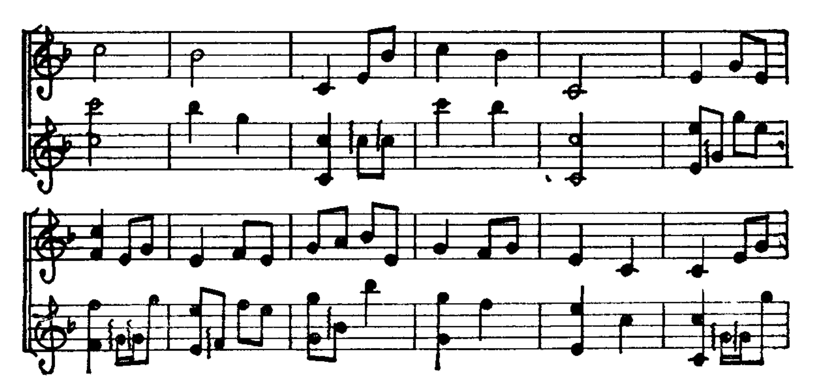
三线与其他伴奏乐器之间的多音性，主要是由于乐器之间的性能特点所引起的。
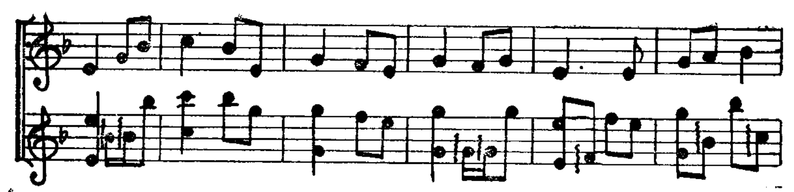
（一）三线与筝

在三线与筝一起为歌唱作伴奏时，虽然二者都是弹拨乐器，善于以点弹来为歌唱作骨干音的衬托，与流畅优美的歌声形成点线结合的关系。然而，由于三线与筝的乐器性能的区别，又往往各自由主旋律生发出与该乐器性能相适应的演奏谱，加进了特有的演奏手法，所以，使筝谱与三线谱从横向看，相互区别，从纵向看，又形成了多声关系。

下例是《作田节》中的一段，三线以实音、打指、双弹等手法奏出主旋律；筝用合弹（同时弹奏八度音）、折弦（弹后用左手按压弦柱的外侧）、搔指、八度应弦、摇弦等技巧，奏出既与三线旋律有紧密关联，又有别于主旋律的另一分谱。二者之间从横向看均甚为流畅，从纵向看似同一树干的两个分枝，合在一起十分谐和协调。

谱例230
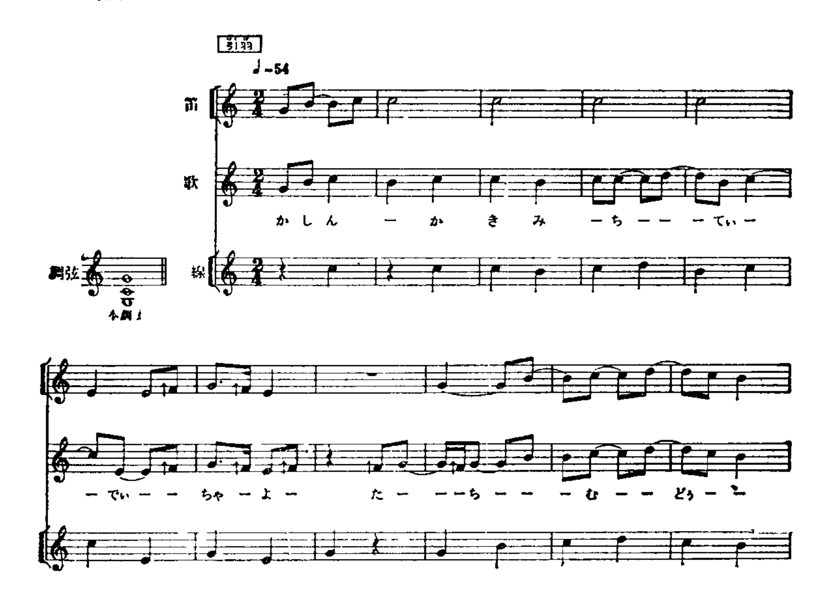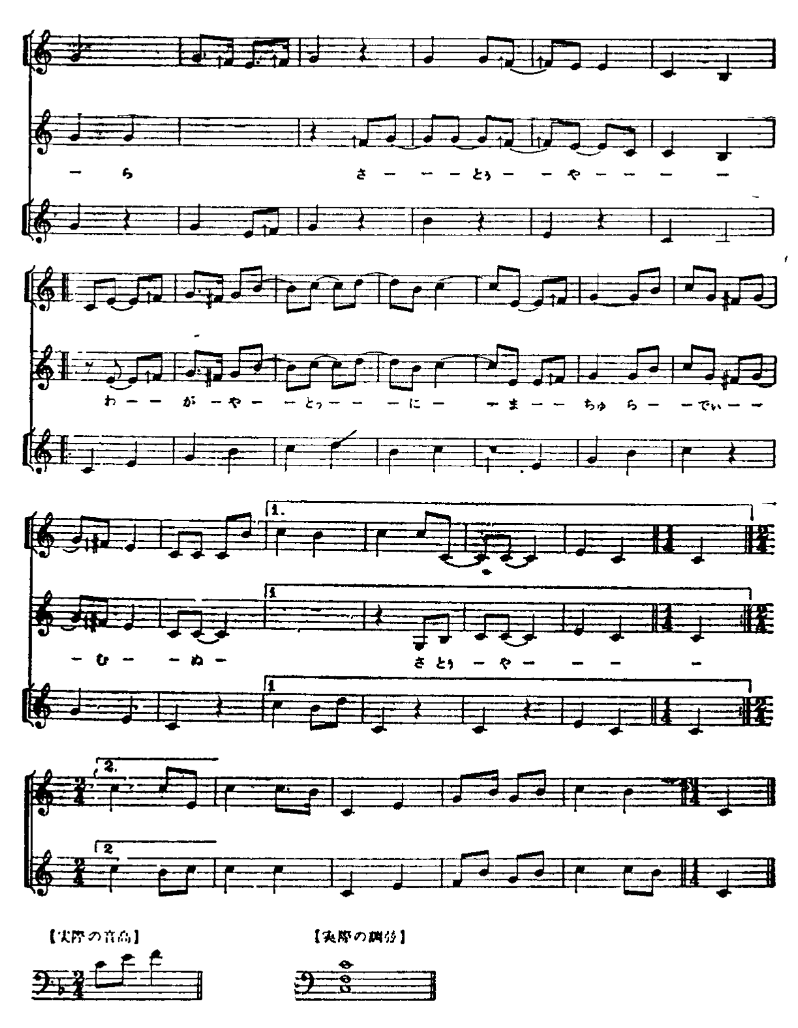




引自《冲绳的筝曲》第50页，柴田耕颖、久保田敦子记谱

（二）三线与笛

三线与笛的结合，往往形成点线相间的关系。因为三线作为拨弹乐器，多奏骨干音，常在每拍或每小节的开头点衬着。笛则多跟歌声一起演奏主旋律，以流畅优美的线条为特点。所以，二者之间形成点线相间的相辅相成、相互补充的结合。下例是《认挂》中的“引羽”，笛的旋律大致与歌唱相同，甚为流畅。三线则以一个四分音符一音或一小节一音为特点，起着突出骨干音和加强舞蹈节奏的作用。

谱例231





引自《日本民谣大观·八重山诸岛篇》第534、535页
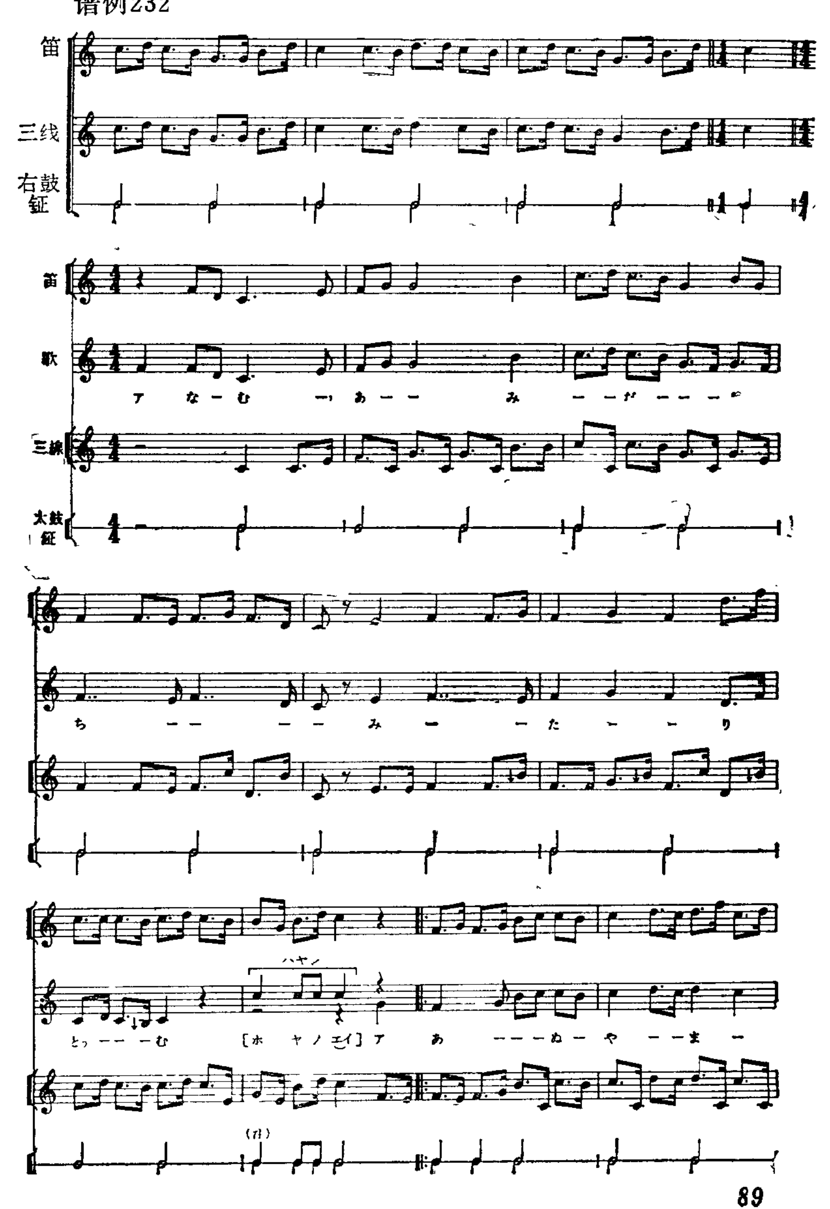
日本放送出版协会，1989，东京

（三）三线与鼓

三线与鼓主要构成节奏性对比。如八重山竹富町小浜《七月念佛》，歌唱用笛、三线、太鼓、钲来伴奏。其中，笛和歌唱基本上演奏同一旋律，具有较强的歌唱性；三线以附点节奏伴衬，

具有活泼跳跃的特点；太鼓、钲，每两拍击一下，以突出强拍节奏。歌唱与伴奏结合在一起，从整体看，具有热烈欢欣的特点。

谱例232



引自《日本民谣大观·八重山诸岛篇》第278、279页
日本放送出版协会，1989，东京

第二节　中国三弦音乐中的复音因素

中国三弦音乐中的复音因素，大致包括以下三个方面：三弦与歌唱之间的复音因素，三弦与其他乐器之间的复音因素，以及三弦本身演奏中的复音因素。

一、三弦与歌唱之间的复音因素
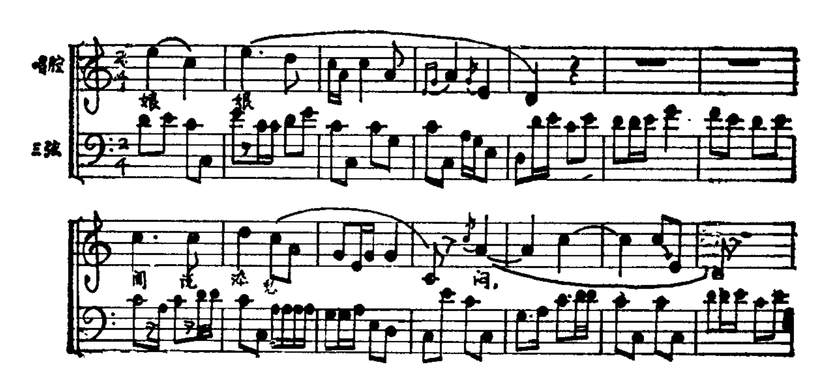
三弦与歌唱之间的复音因素大致有如下几种形式。

（一）支声式

即三弦与歌唱共同表现同一旋律，但由于三弦乐器性能与人声的区别，所以，在演奏时形成在主体框架相同基础上的某些变化，如同一棵树上生出两个杈桠。就中还可细分为：腔简弦繁、腔繁弦简、繁简交织等。

其一，腔简弦繁。是在唱腔曲调比较朴素、简单的情况下，三弦以加花变奏的形式来为唱腔作伴奏。下例是苏州弹词《宫怨》中的一句，唱腔以四分音符和八分音符为主，三弦却以八分音符、十六分音符为主的流动节奏来弹奏，不时地出现八度应弦或十六分音符的同音反复，使唱腔与伴奏之间形成腔简弦繁的结合。然而，从总体看，三弦弹奏的基本骨干还与唱腔相同，只是比唱腔更为繁复丰富，是唱腔的加花变奏。

谱例233
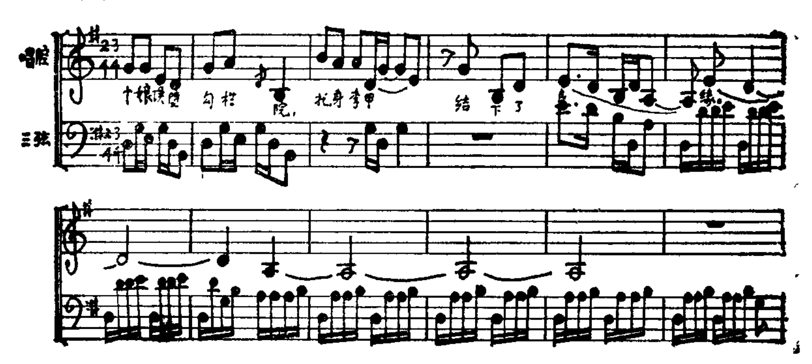


引自《说唱音乐》第354页

中央音乐学院中国音乐研究所，1963，北京

其二，长音繁衬。在唱腔的延长音处，用三弦弹奏较为繁复的音型，以增强音乐的流动性。如下例唱腔唱到“缘”字时，以sol、re延长，三弦即以该两音为中心音的音型来为之衬托，使音乐具有更强的动力性。

谱例234
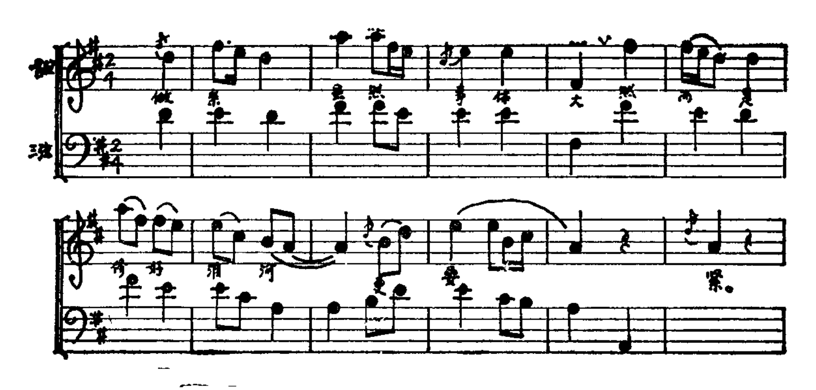


引自《说唱音乐》第75页

中央音乐学院中国音乐研究所，1963，北京

其三，腔繁弦简。即：在唱腔旋律较繁杂的某些段落，三弦不完全按唱腔旋律弹奏，而是取其骨干音点衬，使唱腔与伴奏均能清晰，而避免相互干扰。如下例弹词唱段，由于腔繁弦简形式

的运用，使唱腔得以突出；因伴奏装点着唱腔的旋律骨架，所以，唱腔又有一定的支撑点和色彩性烘托。

谱例235
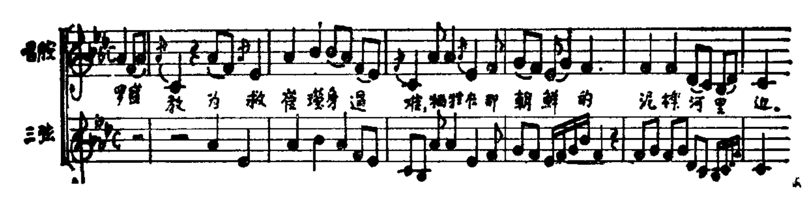


转引自连波《弹词音乐初探》第175页

上海文艺出版社，1979，上海

其四，繁简交织。腔弦关系中，有时腔简弦繁，有时腔繁弦简，两种情况相间出现。下例中，前四小节是属于腔繁弦简类型，三弦以四分音符的点衬为主，第五、六小节则以加花演奏伴衬着唱腔，就在这一句唱腔中，形成了繁简相间的变化。

谱例236



引自《说唱音乐》第159页

中央音乐学院中国音乐研究所，1963，北京
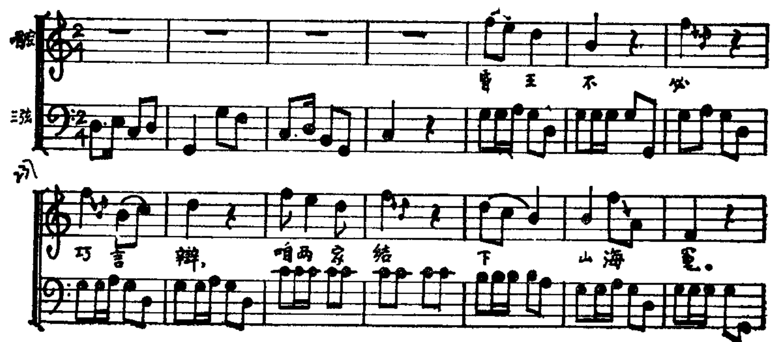
（二）固定音型式

即：三弦以某种固定节奏型或固定旋律音型为唱腔作伴奏。

其一，固定节奏型。如：迷胡戏唱腔曲牌《长城》，三弦伴

奏贯穿着X X X X X的节奏型，以衬托唱腔的激动情绪。
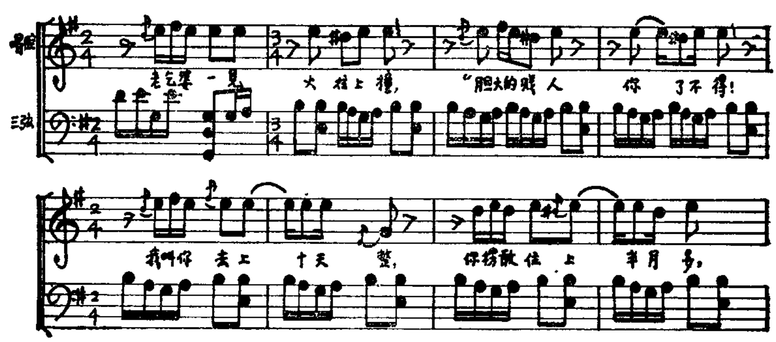
谱例237



引自《迷胡牌子音乐》第22页，音乐出版社，1962，北京
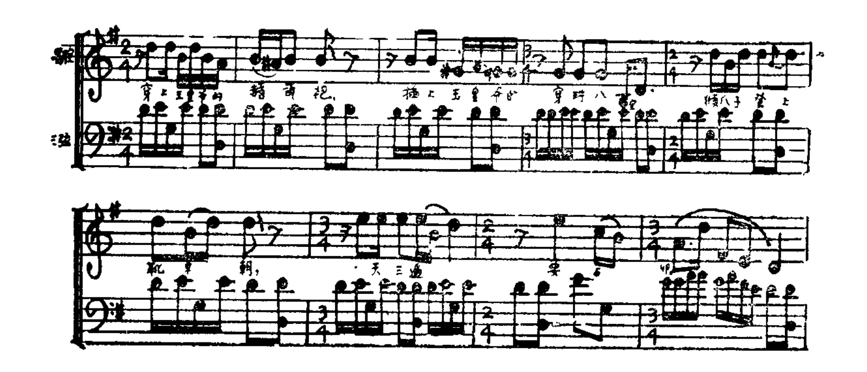
其二，固定旋律音型。如：西河大鼓的二板，唱腔曲调比较平稳流畅，具有叙述性特点，旋律有“上、中、下”三把之分，各有与之相适应的固定音型伴奏。上把唱腔以la、mi为中心音，多用于表现奔放激动、慷慨激昂情绪，伴奏音型以la、mi音为中心（谱例238）。中把唱腔多以sol为落音，用于比较平淡的描述性场合，伴奏音型以sol为中心音（谱例239）。下把唱腔多结束在do，常用来表现比较压抑、悲哀或比较紧张的情绪，伴奏音型以do为中心音（谱例240）。

谱例238
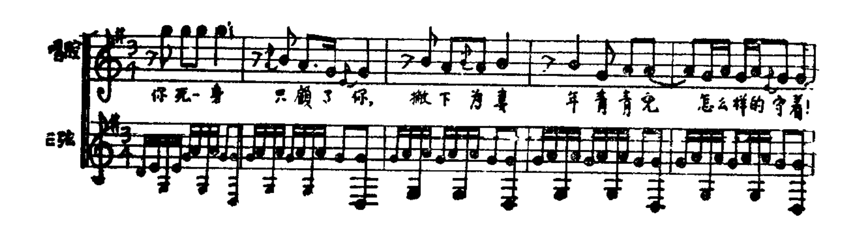


引自《西河大鼓》第88、89页，新音乐出版社，1954，上海

谱例239



引自《西河大鼓》第16页，新音乐出版社，1954，上海

谱例240
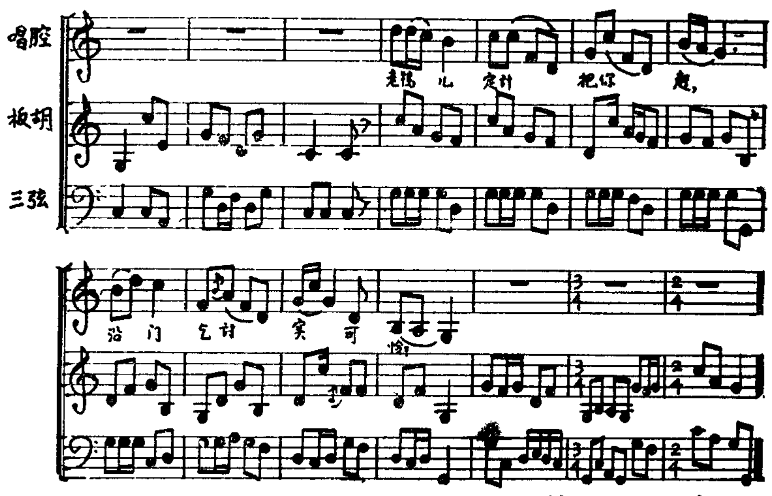


引自《西河大鼓》第25页，新音乐出版社，1954，上海

（三）对比式

在中国三弦音乐中，还存在一些唱腔与三弦有较大差异，有比较鲜明对比性的段落。如下例迷胡牌子音乐《紧西京》，三弦与唱腔之间，无论在节奏和旋律方面均有一定差异，三弦以较为固定的节奏型贯穿其中，三弦与唱腔的旋律之间构成五度、三度、二度、四度等关系。然而，值得注意的，即使是这种对比性较鲜明的段落，三弦与唱腔的各乐句的落音也基本相同，亦即它们都是基于同一曲调框架来发挥的。

谱例241
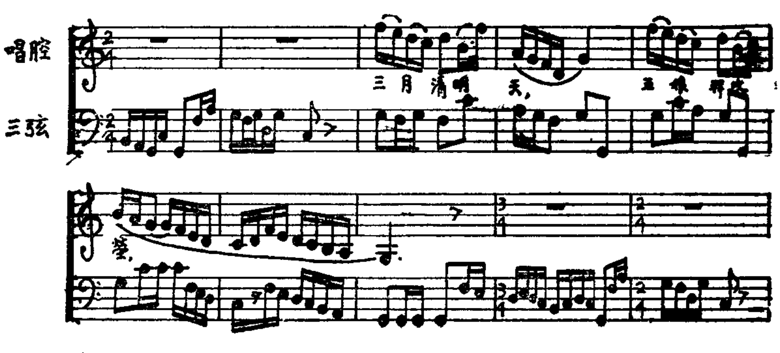


引自《迷胡牌子音乐》第84页，音乐出版社，1962，北京
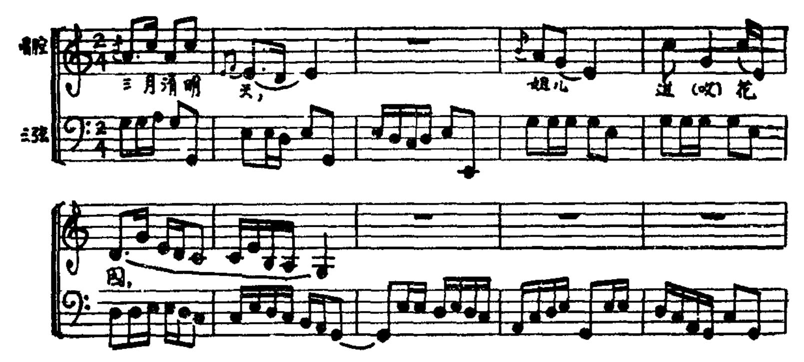
在迷胡牌子音乐中，同一曲牌还有软、硬之分，软调与秦腔苦音属于同类型，在唱腔中突出si、fa音的运用，具有悲哀、凄楚的情绪特点；硬调与秦腔花音同一类型，在唱腔曲调中不用si、fa，代之以la、mi，多用以表现欢快明朗情绪。同样，在三弦伴奏中，软调突出si、fa音，速度较为缓慢，用以烘托悲哀情绪（谱例242）；硬调不用si、fa，代之以中国式无半音五声音阶，用以烘托爽朗的气氛（谱例243）。



谱例242



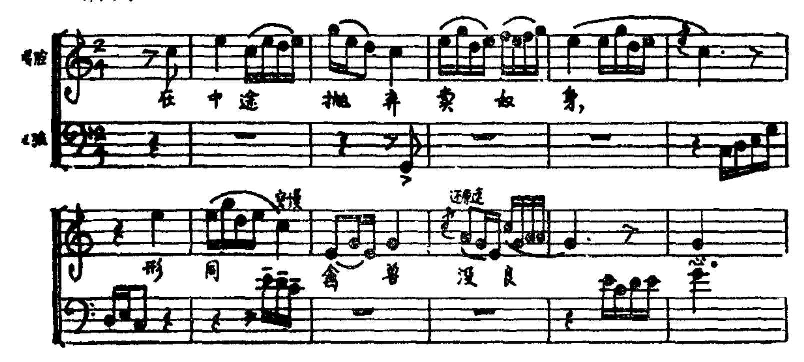
谱例243



引自《迷胡牌子音乐》，音乐出版社，1962，北京

在弹词伴奏中，还有一种垫补空档的情况，即：在唱腔的延伸处，根据情绪的需要，伴奏作适当的垫补，以增强表现力。运用这种手法，在音响上具有“静与动”的对比效果，虽只一个短小的音型或一个单音，却能收到画龙点睛的功效。正如连波先生所分析的❶，徐丽仙在《杜十娘》唱段中，“在中途抛弃”后，垫上强奏的低音sol，以衬托人物内心的悲愤之情；“卖奴身”之后的音型具有句间过渡的作用；“形同”后，用三个强音来揭示杜十娘难以抑制的愤怒激情；将近结束时的垫衬，则将杜十娘在极度悲愤之后的哀怨心情生动地烘托出来了。

谱例244
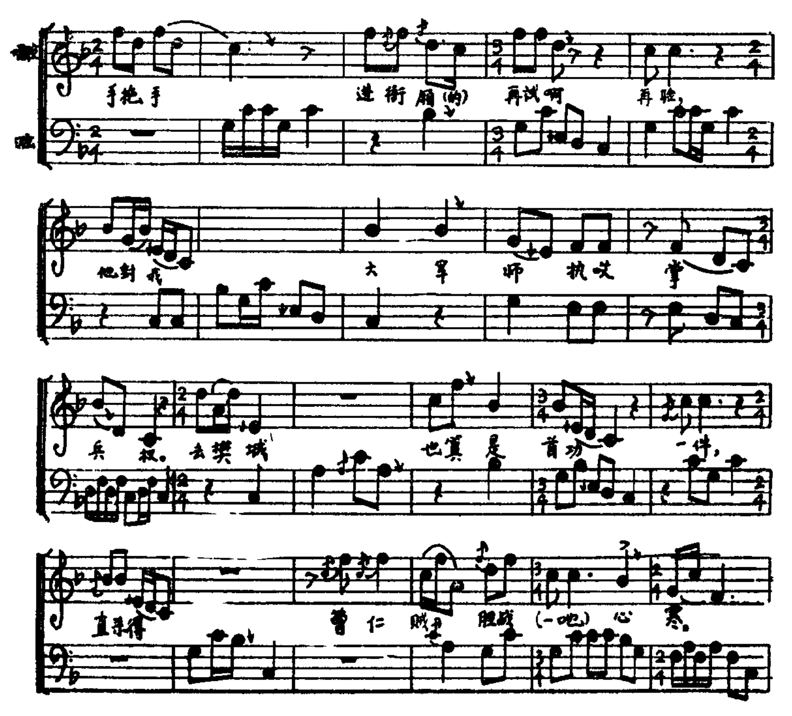


引自《弹词音乐初探》第179页上海文艺出版社，1979，上海

❶《弹词音乐初探》第180页，上海文艺出版社，1979，上海。

在流行于陕西西部地区的弦板腔中，还存在着让头咬尾巴与垫补空档相结合的三弦伴奏形式，在唱腔的开头处不用伴奏，临近句逗末尾才引进三弦，至唱腔的延伸处，三弦继续演奏，垫补空档，增强表现力。在唱腔与三弦伴奏之间形成此起彼伏、起落有序的效果。在节奏和旋律方面也显现出一定的对比。

谱例245



引自《弦板腔音乐》第13页，陕西人民出版社，1981，西安

二、三弦与其他乐器之间的复音因素
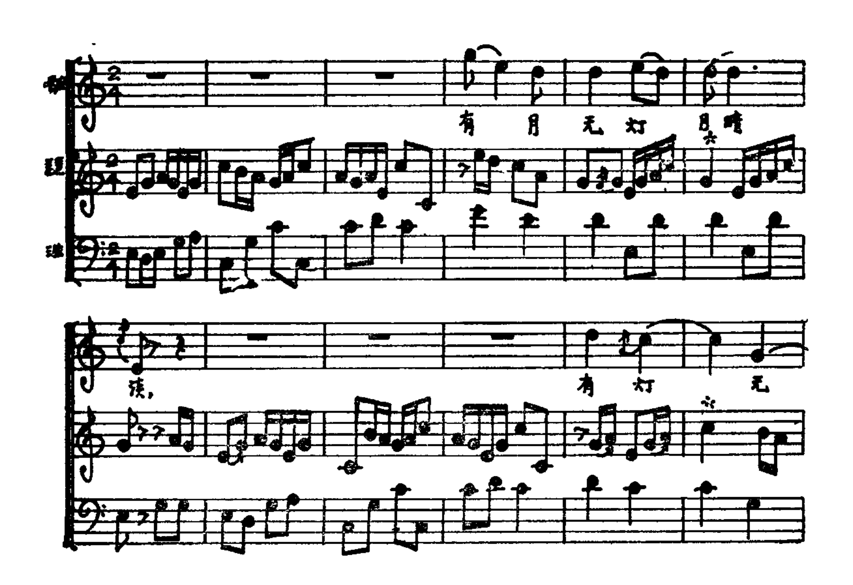
在歌唱伴奏和器乐曲中，三弦在与其他乐器一起演奏同一曲
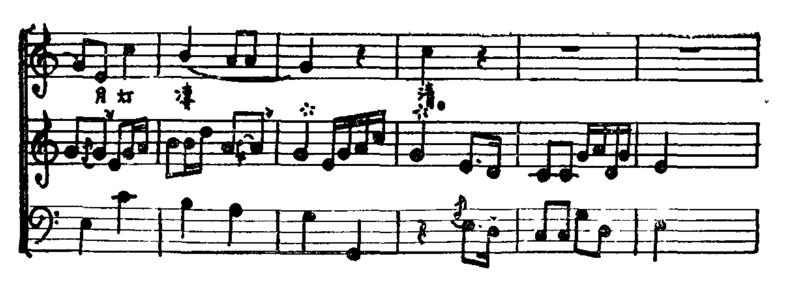
调时，由于乐器性能的不同，各自产生不同的变体，它们结合在一起时，相互间又产生了复音因素。

（一）歌唱伴奏中，三弦与其他乐器之间的复音因素

其一，三弦与琵琶。在弹词中，伴奏乐器虽然不多，或者只用一把三弦，或者用三弦与琵琶，但伴奏乐器之间和伴奏乐器与唱腔之间往往构成多样的复音因素。一般说来，三弦与琵琶之间，三弦的旋律多奏骨干音，比较简单朴素，琵琶多以加花变奏形式出现，较为繁复。唱腔则介于二者之间，如此，三者之间构成繁简交织形式。如薛筱卿演唱的《看灯》中的一段(谱例246)，在间奏时，三弦旋律较为简朴，琵琶较为繁复；在唱腔出现时，三弦旋律比唱腔略简，琵琶旋律更为华丽，三者之间形成简繁交织，协调谐和的关系。从纵向看，有八度、六度、四度、五度、三度音程关系。

谱例246
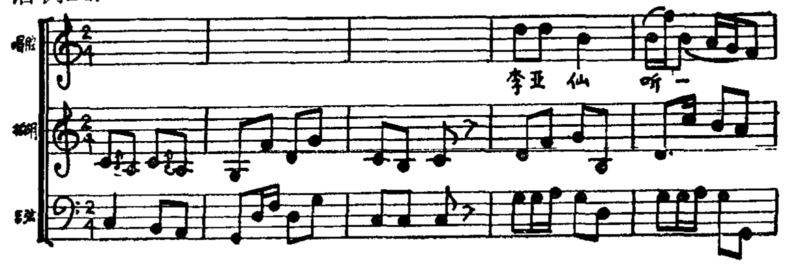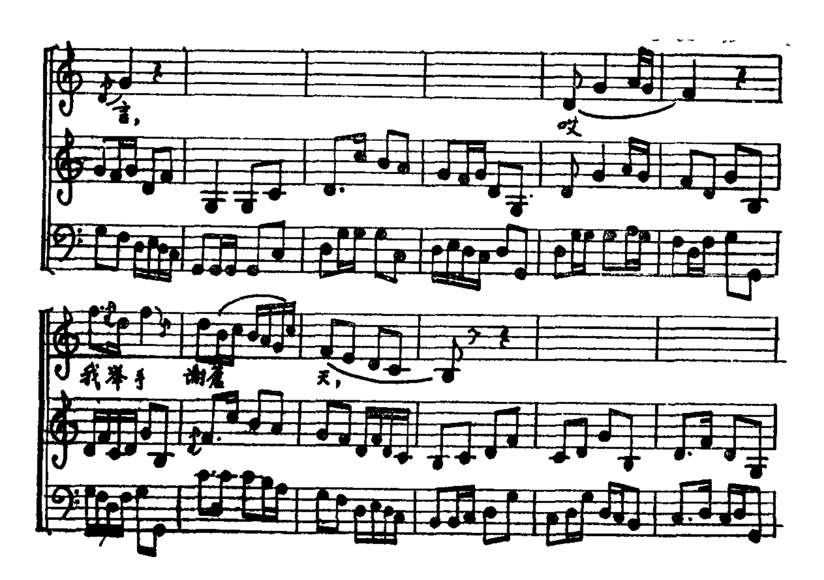




引自《弹词音乐初探》第177、178页
上海文艺出版社，1979，上海

其二，三弦与板胡。在迷胡牌子音乐中，三弦是主要伴奏乐器，此外，还用板胡，因此，三弦、板胡和唱腔之间也构成复音因素。一般说来，三弦多以八分音符与十六分音符相结合的节奏来衬托唱腔，板胡突出滑音和大跳音程的运用，更具起伏跌宕特点，唱腔则富于歌唱性。三者结合在一起时，从纵向看，除节奏对比外，还有八度、四度、五度、三度、二度等音程关系。下例是迷胡《五更》中的一段，从总体看，唱腔、三弦、板胡均为同一曲调的不同变体，属支声式关系，但由于各声部的唱奏即兴发挥的自由度较大，所以，三个声部之间的对比性较强，纵向音程关系比较多样，甚至在个别地方（如“天”字处）出现fa与sol、mi与fa重叠的刺耳音响，由此，也可看出其基本思维方式还是注重于横向旋律和各自乐器性能的发挥，其纵向效果是横向发挥的结果，带有某些偶然性成份。

谱例247
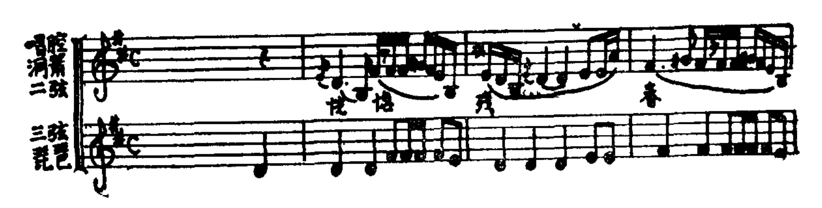


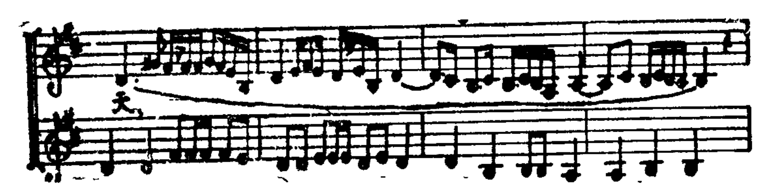


引自《迷胡牌子音乐》第82页，音乐出版社，1962，北京

其三，三弦与洞箫、二弦。在福建南曲中，三弦与琵琶、洞箫、二弦一起为歌唱伴奏。其中，三弦与琵琶共同弹奏旋律的骨干音，起着支撑框架的作用；洞箫、二弦以富于歌唱性的音色跟随着唱腔，演奏唱腔旋律。因此，三弦、琵琶与洞箫、二弦、歌唱之间构成简繁交织的关系，相互间存在支声式的复音因素。两类声部组合中，各类型内部的旋律虽有些许差异，但大致可以归纳成两个主要的旋律样式。下例就是福建南曲《恍惚残春》中的一段，琵琶与三弦同奏骨干音，洞箫、二弦与唱腔同为较为繁复的加上多音润饰的旋律，二者之间形成繁简交织的关系。

谱例248
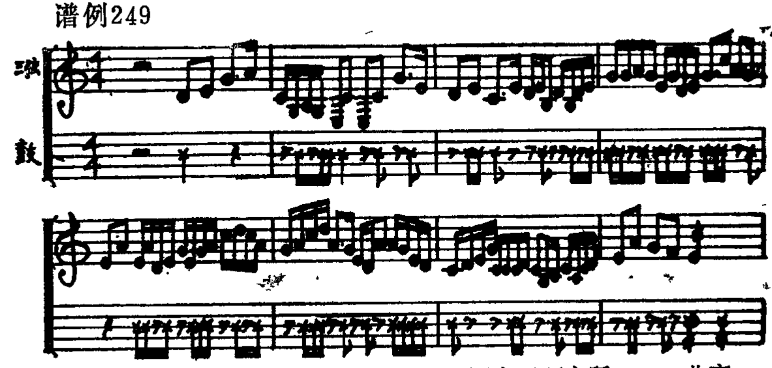




引自《南曲选集》，福建人民出版社，1962，福州

在昆曲中也有类似情况，笛跟随唱腔旋律，三弦与琵琶另作变化，二者形成点线相间的衬托。

其四，三弦与鼓。在北方鼓词类的说唱音乐中，三弦与鼓都是主要伴奏乐器，二者的结合除了在音色上构成对比之外，更在节奏方面增添了不少色彩。下面是梅花大鼓《王二姐摔镜架》中的一段，三弦弹奏主旋律，鼓以其独特的音响伴衬着，变化多端、繁简相间的节奏，为音乐生色不少。

谱例249
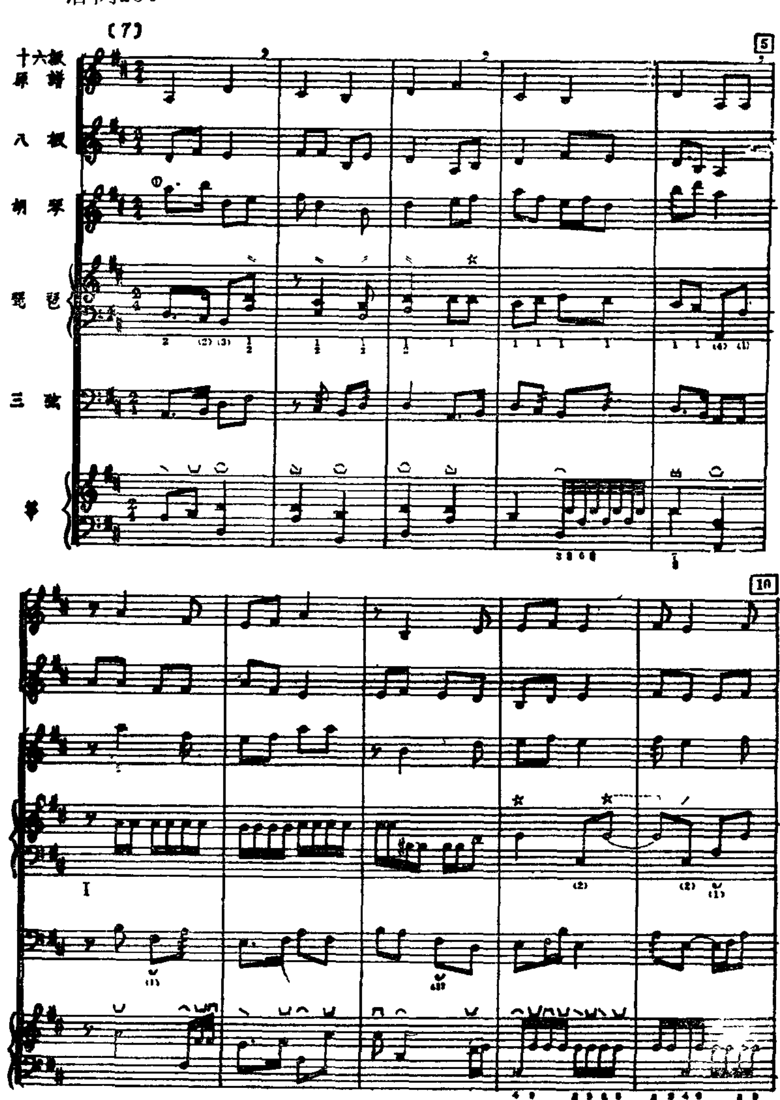


引自《说唱音乐》第133页，中国音乐研究所，1963，北京
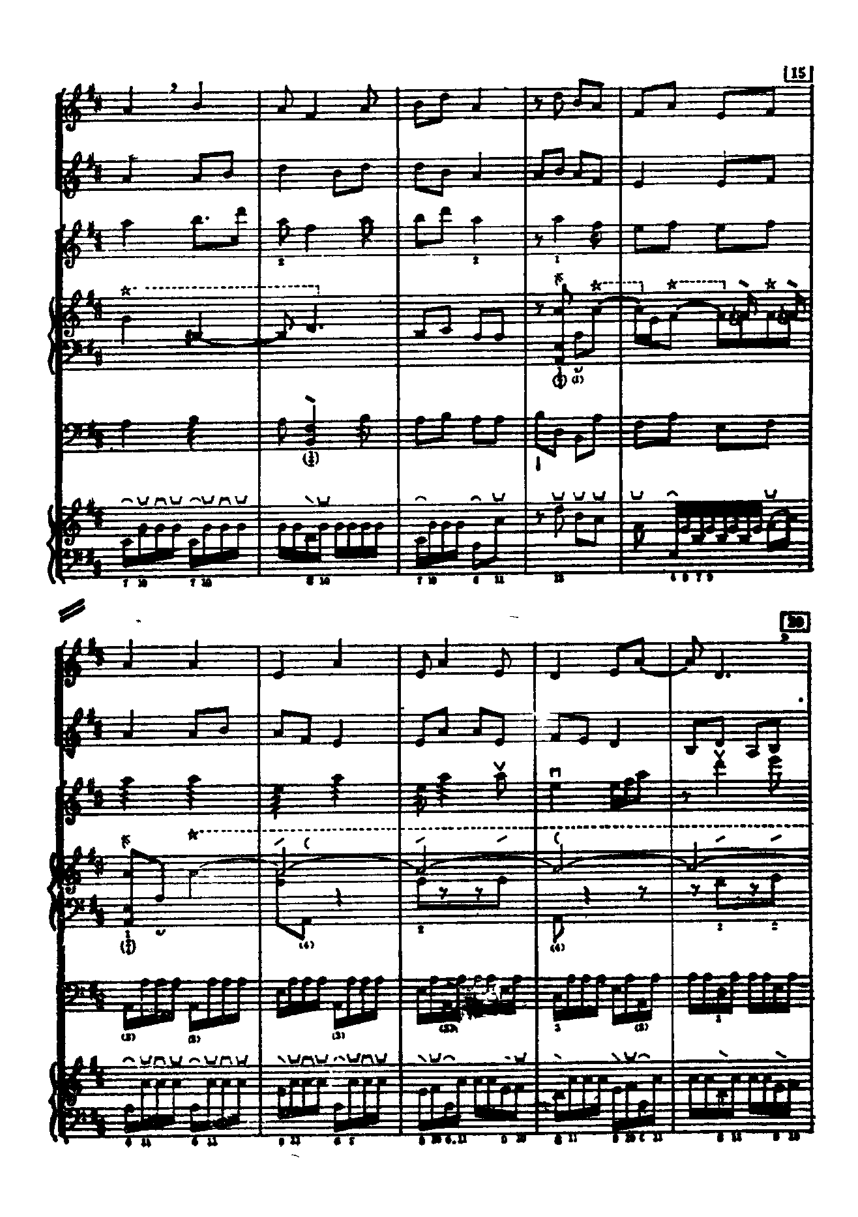
（二）传统器乐曲中，三弦与其他乐器之间的复音因素
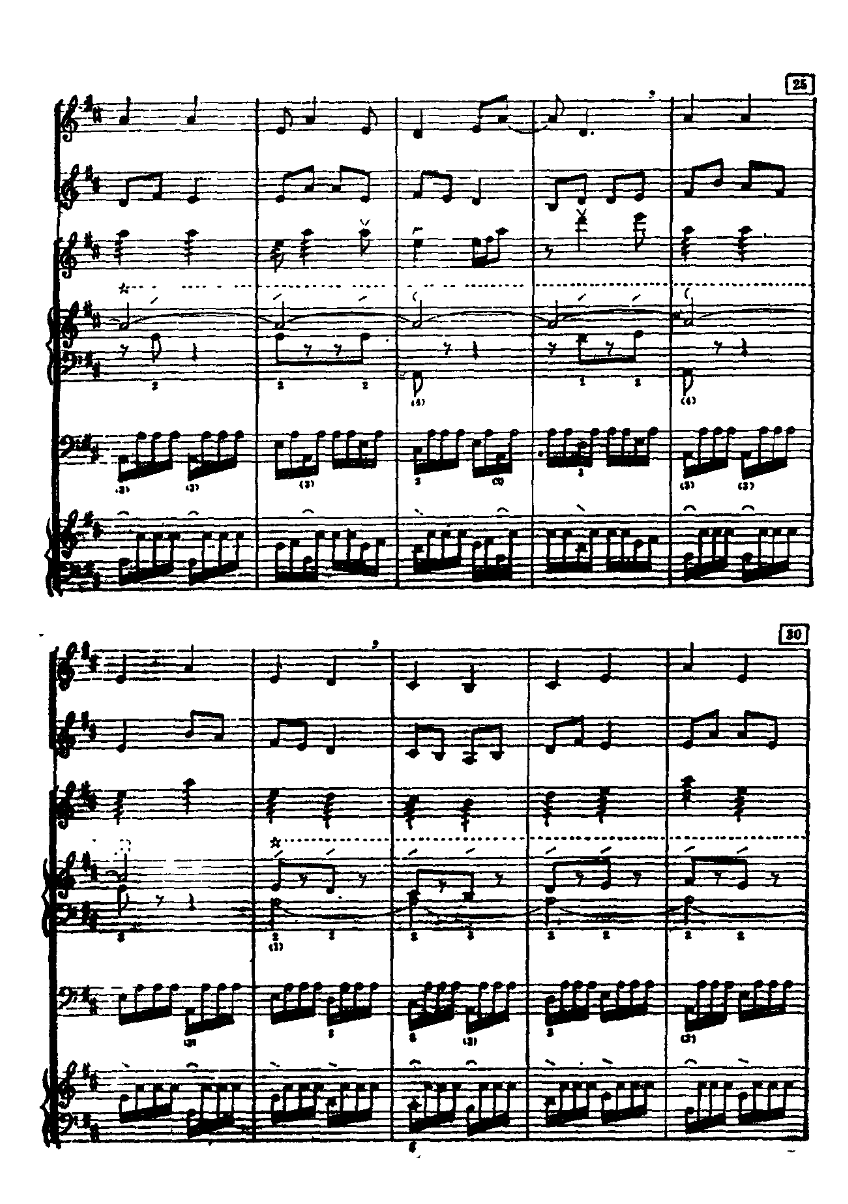
其成因也是由于在许多乐器一起演奏同一曲调时，各乐器发挥各自的性能特点而产生不同变体，所以，从纵向看，也产生了支声式的复音关系。其中最为典型的例子就是《弦索十三套》中的十六板。下面是该曲第七段的总谱，胡琴以柔美的音色奏出富有歌唱性的曲调；三弦则在弹挑之间，夹以滚奏、双音、八度应弦，颇为活跃；琵琶以弹、挑、轮、分以及复弦双音等手法，弹

奏出变化丰富的旋律；筝的演奏则加上抹、劈、托、撮、大撮、勾、双托等技法，更增添了曲调的异趣。纵向的结合虽带有许多偶然性因素，但从总体看，显得融洽协和。
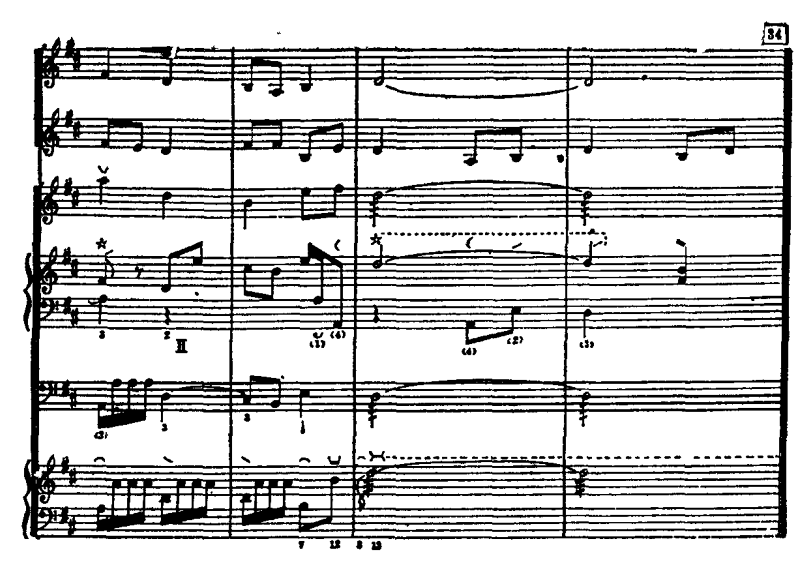
谱例250







25
30
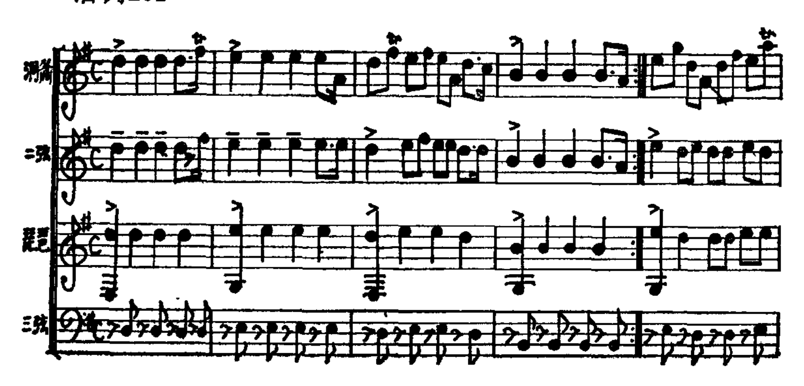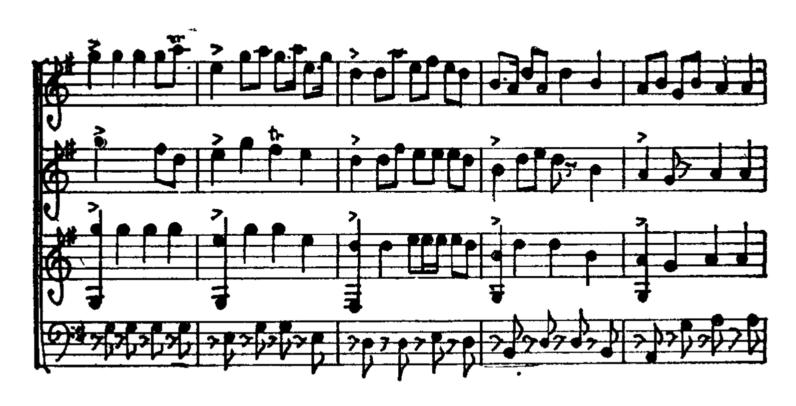


引自《弦索十三套》第一集第48—51页

人民音乐出版社，1979，北京

在福建南曲的器乐套曲《梅花操》第三段“点水流香（双玉兰）”中，三弦还用后半拍演奏的特殊节奏，与琵琶、洞箫、二弦构成对比，尤其与琵琶的正拍起奏的弹挑形成一起一落的呼应关系，衬托着洞箫、二弦幽雅古朴的曲调，具有含蓄内在、舒展流畅的特点。

谱例251





引自《福建南曲》第284、285页

福建人民出版社，1962，福州
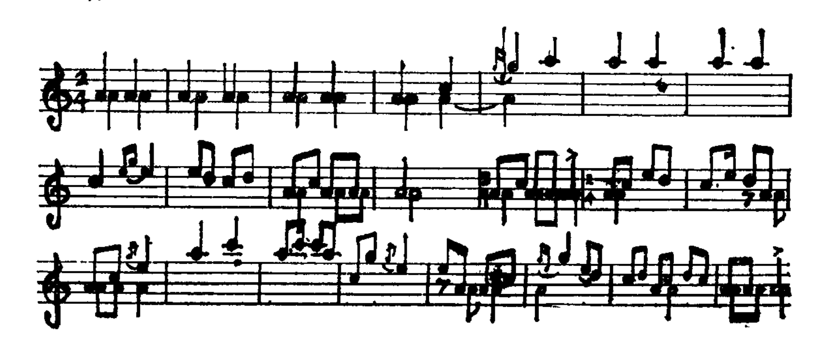
三、三弦乐器自身演奏中的复音因素

三弦是多弦乐器，除了用扫弦技法可使三根弦同时发响之外，还可以在一根弦上弹奏主旋律，用另一两根弦演奏副旋律或以固定低音伴衬。在中国少数民族的三弦音乐中，较经常见的是以固定低音伴衬的情况。

在拉祜族小三弦演奏家张老五演奏的《芦笙调》、《大过山》、《夺竹筒》等乐曲中，以固定音高的某些空弦音作伴衬，来达到某种特殊效果。如：在《芦笙调》中，乐曲以两条同音高的空弦音e^1自始至终伴随着曲调，来模仿芦笙吹奏出的和音。在弹奏《隔娘调》、《小过山》、《踩茶点》三曲时，用两条空弦奏出一个大二度音程（$^bb—c^1$），模仿铓锣的声音，以增添节日的喜庆气氛。《夺竹筒》原是一种傈僳族的节日歌舞活动，参加者各执一根竹筒，随着歌舞节奏一齐向地拄击，于是长短、粗细不同的竹筒发出“乒乒乓乓”的声音，伴和着歌舞。张老五于1961年在傈僳族村寨听了夺竹筒歌舞后，编写了三弦曲《夺竹

筒》，曲中以同音高的双弦齐奏表现拄击竹筒的音响，并把僾伲族的歌声也一齐融合于乐曲中，描绘了僾伲族的歌舞场面。下例就是《夺竹筒》中的开头段落，头四小节以双弦齐奏a^1音来模仿拄击竹筒的音响，乐曲进行中间也不时地出现a^1空弦音，与主旋律构成同度、三度、五度音程关系，具有复音因素。

谱例252
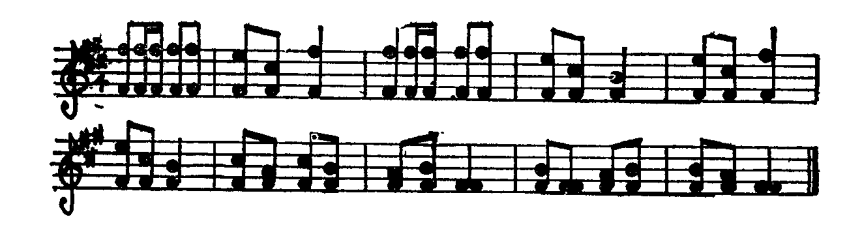


引自杨放等《张老五小三弦曲集》第107页

云南艺术学院音乐系编，云南音乐舞蹈家协会印，1962

佤族三弦弹奏时，经常以一根弦弹奏主旋律，而用其它空弦音伴衬。其定弦多作la、mi、la，如果旋律在外弦、中弦弹奏，就用内弦空弦音低音la作衬托；如果旋律是在中弦、内弦弹奏，就用外弦空弦音中音la作衬托。据李式啸氏研究❶，无论哪一种弹法，和音关系都是八度、同度、四度、五度或三度音程。旋律在外弦上弹奏时，听起来明快热烈；旋律在内弦上弹奏时，听起来柔和委婉。下例是一首舞曲，三弦定弦为$^{\#}f^1$、$^{\#}f^1$、$^{\#}c^1$，用外弦、中弦弹奏主旋律，以内弦空弦音la为伴奏，气氛热烈。纵向音程关系有八度、五度、四度、三度、同度等。

谱例253

❶参见李式啸《丰富多彩的佤族音乐》，《民族音乐》1983年第3期，云南省民族音乐工作室。

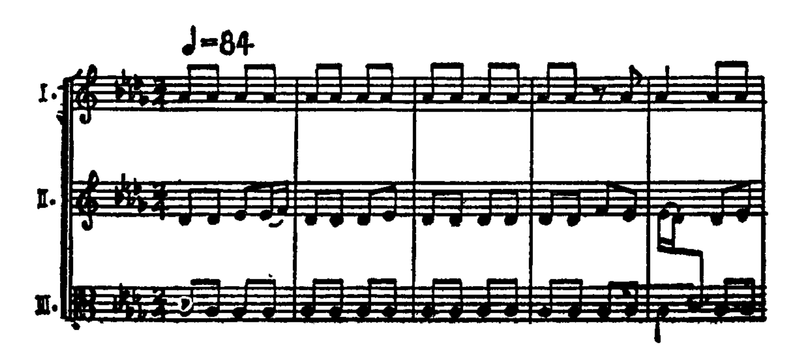


引自李式啸《丰富多彩的佤族音乐》
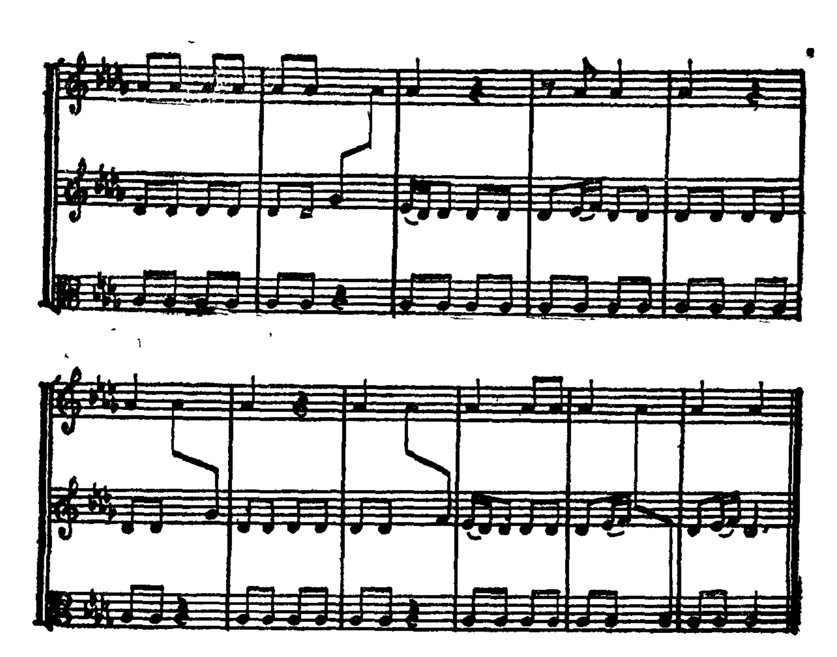
云南省民族音乐工作室《民族音乐》1983年第3期

据晓黎、傅晓的研究❶，在傈僳族三弦歌舞的音乐中，三弦的基本弹奏方法是用右手食指尖向里（内）扣（拨）弦发出单音，五、六十年代以来，开始运用扫弦奏法，由此也出现复音因素。其中包括：（1）用右手食指向下（外）弹奏，在单旋律中出现重点和音；（2）在外弦弹奏曲调，同时用右手食指向下（外）扫弦，产生持续性低音；（3）在内弦弹奏曲调，同时用右手食指向下（外）扫奏，产生持续性高音；（4）基于扫奏而产生三声部和音。下面转引其中的一例，演奏中以扫弦奏法为基础，在中弦弹奏主旋律，外弦、内弦形成固定高、低音伴衬。

谱例254



❶晓黎、傅晓《傈僳族三弦歌舞初探》，云南民族音乐工作室《民族音乐》1985年第1、2期。



引自晓黎、傅晓《傈僳族三弦歌舞初探》

云南省民族音乐工作室《民族音乐》1985年第2期

第三节　冲绳三线音乐的多音性与中国三弦音乐中的复音因素

从以上两节对冲绳三线音乐的多音性和中国三弦音乐中的复音因素的分析中，我们可以看出，二者之间存在着以下几个方面的异同。

一、基本音乐思维方式

音乐艺术区别于其他艺术形式的重要方面，就是依靠有规律的声音（主要是乐音）为表现手段。然而，西方（主要指的是欧

洲）民族与东方民族由于民族心理、哲学基础、审美趣味的不同，在音响表现形式方面也有不同的结构特征。正如西方绘画在运用线条的同时，还十分注意明暗效果，而追求造型的立体性一样，在西方近现代音乐发展中，除继续讲究旋律的横向展开外，更着力于多声部的各声部之间复调、和声关系的纵向组合，属于复音音乐。在东方，和中国画、书法多在“线”上下功夫相关联的，东方民族的传统音乐艺术的音响表现形式，是以横向的旋律展开为主要表现手段的单音音乐。如果说，在绘画中可称为“立体思维”与“线性思维”的话，那么，在音乐上是否也可以叫做“纵向思维”和“横向思维”呢？

在以上两种思维方式中，中国三弦音乐和冲绳三线音乐都应该是属于“横向思维”类型的。因为它们的思维方式的基础是注重于横向旋律线条的展开。歌唱讲求的是与感情、气质、风格、审美观相适应的曲调的流畅，三弦和其他伴奏乐器则从适应各自性能、特点、音区、音域的角度出发来丰富或简化歌唱旋律，歌唱与伴奏乐器之间，三弦与歌唱之间，三弦与其他伴奏乐器之间，尽管由于发挥程度的区别在旋律上会有多种差异，从纵向看，会形成各种各样的关系，甚至是相当复杂的关系，然而，形成这种纵向关系的基础是旋律的横向展开。与西方注重纵向思维，所谓“由和声产生曲调”不同，中国与冲绳的三弦音乐则致力于横向曲调的顺畅，由歌唱、三弦与其他伴奏乐器的各自流畅的曲调结合才产生“多音性”和“复音因素”，因此，在中国与冲绳的三弦音乐中，横向的旋律是主导的、必然的，纵向的关系是次要的，是横向旋律结合的结果，带有许多偶然性。尤其在各声部之间的音程关系方面，西方已从创作实践中总结了一整套以三度结合为基础的和声学理论，并以此来指导创作，成为音乐创作思维的根据。然而，在东方，在中国与冲绳的三弦音乐中，各

声部之间的纵向音程关系却有较大的自由度和即兴性、偶然性。这也就是为什么在个别地方会出现前曾指出过的并非有意追求的刺耳音响的原因。

这种以横向思维为基础所形成的多音性和复音因素的共同特点，是在各乐曲中，音乐形象的统一性和曲调框架的共通性。即：其一，不论各声部具有多么强的独立性，它们都是以同一旋律为动机而作各声部演奏的，它们有着共同的曲调框架，包括：共同的旋律骨干音，共同的乐逗、乐句、乐段终止音，共同的结构形式、结构篇幅。其二，由此产生统一的音乐形象，尽管各声部详略不一、繁简有别，但是，都从各自不同的侧面来表现同一个曲调，丰富和补充同一个音乐形象。

二、客观存在的复音技巧

在中国与冲绳的三弦音乐中，尽管其基本思维方式是“横向思维”，但是，正如我们在本章第一、二节所指出的，在三弦与歌唱、其他乐器的结合中，从纵向关系看也客观存在着多种复音技巧类型，如：支声式、固定音型式、对比式等。在各类型的复音技巧中，中国与冲绳也存在着许多异同之处。

其一，支声式是中国与冲绳三弦音乐复音因素的基础。也就是说，无论是在中国，或是在冲绳，歌唱与三弦，或三弦与其他乐器，都在不同声部表现同一个曲调。然而，在各声部表现同一曲调时，中国与冲绳存在着具体方式的差异：中国注重于各声部对主旋律的变奏，冲绳以节奏交错为主。

在中国传统音乐中，同一个曲调，通过加花、简化、扩展、压缩等变奏方式，往往能够产生出许多新的曲调。同样的，在三弦音乐中，也多以加花、简字等手法对曲调进行变奏，因此，产

生腔繁弦简、腔简弦繁、繁简交织等情况，同时，在纵向形成多种音程关系。

在冲绳三线音乐中，虽然也存在着与中国三弦音乐相同的腔弦关系，但更为普遍的现象是三线与歌唱之间相差半拍先后出现的节奏交错。这种节奏交错的情况也是日本本土三味线音乐中的弦声（三弦与歌唱）关系的突出特点之一，我们能否把这种现象看成是日本本土三味线音乐对冲绳三线音乐的反影响呢？笔者认为是可以的。因为这种现象贯穿在端节的大部分曲目中，而端节的盛行与发展是在庆长之役(1609年)之后，随着庆长之役，日本本土艺能大量涌入冲绳，这种弦声关系的三味线演奏手法被带到冲绳，并且成为主流，是顺理成章的事情。

其二，固定音型式的复音因素虽然在中国与冲绳的三弦音乐中都有，但在冲绳除了“卡恰西”舞蹈伴奏中以扫弦为固定音型伴奏之外，三线古典音乐中仅以××|×式的节奏型作贯穿，八重山民谣的某些曲目中以附点节奏型作主导，固定旋律音型的伴奏形式则很少运用。在中国三弦音乐中，却既有固定节奏型，也有固定旋律型。其中，在说唱音乐中，三弦伴奏的固定旋律音型的运用，当与传统音乐的程式化特点有关，正由于程式规范之使然，所以，在三弦伴奏中也有与唱腔规式相适应的音型，前曾举例的西河大鼓“上、中、下”把的伴奏音型就是程式化在伴奏音乐中的体现。

其三，在对比式的复音因素中，中国与冲绳的三弦音乐都有节奏、音程、音区等方面的对比。在对比性较强的段落中，均以蜻蜓点水式的点衬和接尾垫补、繁简交错等手法，来使歌唱与三弦伴奏音乐形成此起彼伏、主次分明的相辅相成关系。从冲绳三线古典音乐的昔节、大昔节等曲目对这一类型手法的广泛运用情况看，应该在比较早的历史时期就已存在，对比式复音因素，其

来源似与接受中国音乐中同类手法的影响有关。从《仲风节》等曲目中对这一手法的纯熟运用情况看，该类型手法的完善与成熟又与日本本土的影响有关。

因此，我们是否可以说，冲绳三线音乐中的多音性，是根植于东方民族音乐艺术基本思维方式的产物，是在与中国三弦音乐、日本本土三味线音乐交流中，冲绳人民艺术劳动的结果。

第六章　三线演奏方式的冲绳特色及其与中国音乐的联系

第一节　弦声一体与中国“琴歌”

作为冲绳三线音乐的特色，人们首先例举的是“弦声一体”。即：三线演奏者与歌唱者同为一人，亦即：由同一个人弹奏、歌唱，因此，有人认为，所谓弦声一体是冲绳古典音乐的精髓之所在。它不只在于三线的声音与歌唱由同一人发出，而是由于歌声与弦音具有统一的人格，能达到浑然一体的境地。正如安里盛市在《冲绳的歌、三线》中所引述的琉球大学中村透副教授所说的：“作为乐器的三线，并不是分离开来的，总是作为我的身体的化身，感到成为一个整体中的内在部分。可以说，通过乐器来表现歌唱的神髓，乐器的发响就是物体的歌唱，歌唱与乐器演奏是亲密无间的、和睦一致的。”❶

所谓“弦和声的和睦一致”，就是三线与歌唱虽然不是同音同时进行，二者之间旋律有所差异，但是，相互间有时挨靠在一

❶转引自安里盛市《冲绳的歌三线》第13页，日本一茎书房，1990，东京。

起，有时分离，经常是同旋律的或前或后，象是睦邻关系那样合致地进行。

演奏者与歌唱者由同一人担任，则使演奏无论在何时，哪一种场合都可自由、便利，因此，对冲绳的歌、三线的普及和大众化都有促进作用。

对于这种“弦声一体”的本质，琉球大学教授、琉球音乐研究家城间繁先生还有如下论述：

在历代演奏者中间流传的所谓“弦声一体”所表示的是：其歌唱总是伴随着三线的自弹自唱，歌唱与乐器分开来演奏的情况大概是不存在的。纯器乐曲未曾产生的理由也可能就在此，因为在全部歌唱中，三线都用来担任伴奏乐器。这种情况，与其说只是自弹自唱的技术上的规则，更重要的是“完整性（整体性）”，就是从以表现完整性为目标的琉球艺能精神出发，演奏也不是“为了让人听才进行”的向外部发散的行为，而是以自己感情的完美表现为根本的意义。[1]

笔者认为，这种“弦声一体”的演奏方式的特征及其精神内涵，当与中国的“琴歌”有一定关联。

琴歌在中国有着悠久的历史。《尚书·益稷》记载：

博拊琴瑟以咏。

《琴史·声歌》曰：

歌则必弦之，弦则必歌之。

又曰：

子夏弹琴以歌先王之道。

《论语·阳货》记载：

---

[1]城间繁《关于“琉球古典音乐”》《冲绳艺能志·创刊号》，1985，冲绳。

子之武城，闻弦歌之声。

以上记载都说明早在先秦时代即有以琴、瑟等乐器来为歌唱伴奏的“琴歌”存在。古人常常一边唱歌，一边弹琴。这种形式又被称为“弦歌”。此后，魏晋南北朝时代的相和歌、隋唐时代的清乐，琴都是伴奏乐器之一。

历代曾经产生过大量的琴歌，但因记谱法的不备，未曾留下曲谱。据王迪先生的研究，现存最早的琴歌，只有南宋姜夔《古怨》（公元1202年），陈元靓《事林广记》（公元1269年）中的《黄莺吟》二曲。明、清两代出现了一些琴歌专辑，如明代有龚经《浙音释字琴谱》（公元1491年前）、谢琳《太古遗音琴谱》（公元1511年）、黄士达《太古遗音》（公元1515年）、黄龙山《新刊发明琴谱》（公元1530）、杨表正《重修真传琴谱》（公元1585年）、徐时琪《绿绮新声》（公元1597年）、杨抡《太古遗音伯牙心法》（公元1609年前）、刘朝箴《燕闲四适之一：琴适》（公元1611年）；清代有蒋兴俦《东皋琴谱》（公元1676年前）、程雄《松风阁琴谱》（公元1677年）、张 椿《张 鞠 田 琴谱》（公元1844年）等。在以琴曲为主的琴谱中，如明代朱厚爝《风宣玄品》（公元1539年）、汪芝《西麓堂琴统》（公元1549年）、蒋克谦《琴书大全》（公元1590年）、清代徐琪《五知斋琴谱》（公元1722年）、吴灴《自远堂琴 谱》（公 元 1802 年）等，也收了少数的琴歌。[1]

宋代以前，琴歌与琴曲并茂；宋以后，琴人多重视琴曲，而轻视琴歌，甚至于否定琴歌。到了明代，浙派琴家萧鸾、虞山派琴家严澂等人，明确主张“去文以存句剔”，极力反对琴歌，认为古琴应向独奏发展，不应作为伴奏乐器，认为“取古文辞用一字当一声”或“取古曲随一声当一字”都不可取。及至明中叶以

[1] 王迪《琴歌·后记》，文化艺术出版社，1983年，北京。

降到清初，琴歌艺术又趋活跃，江派琴家谢琳、黄士达、杨抡、杨表正、庄臻凤、蒋兴俦、程雄、张椿等人，主张弹唱琴歌，强调“近文对音”，同时刻印了不少琴歌专辑。

琴及琴曲，至迟在公元1663年就已传入冲绳。因为在张学礼《中山纪略》中有如下记载：

> 封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼一字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗、王之婿名曰哑弗苏，三法司子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子思贤操《平沙》、《落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲；求诣无虚日，皆称曰“友石先生”。[1]

另，公元1719年作为册封副使与海宝一同到琉球册封尚敬王的徐葆光，在他所撰《中山传信录》卷第五“乐器”条有如下记载：

> 前使张学礼《记》云：“国王遣子婿于从客某所学琴”，今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之。[2]

并且还有毛光弼《从天使幕从客陈君学琴成声报谢》一诗：

> 古乐入天末，七弦转南薰；
> 广陵遗调在，拂轸一思君。[3]

以上记载均说明，在历史上，琴及琴曲曾从中国传入过冲

---

[1] 张学礼《中山纪略》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977年，那霸。

[2] 徐葆光《中山传信录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977年，那霸。

[3] 同上。

绳。其中虽未明确记载琴歌事，但与琴歌相联的“弦歌”却曾多次出现。

公元1534年到琉球册封尚清王的陈侃，在《使琉球录》中有如下记载：

> 乐用弦歌，音颇哀怨；尝译其曲有“人老不少年”之句，亦“及时为乐”之意，如《唐风》之“山有枢”也。❶

此处“弦歌”虽有可能用琴以外的其他弦乐器来为歌唱伴奏，但至少从中国人的眼光看来，与中国的“弦歌”有某些类似之处。

公元1579年作为册封正使到琉球的萧崇业、在《使琉球录》中也有记载：

> 乐用弦歌，酒间度新声，哀怨凄切；尝令夷大夫译其曲，有“海不扬波，舟航利涉”之句，若为余二人而颂者。余虽侏㒧无可与辩，然叹老嗟贫，悲暌欢聚之意，大约人情不甚相远如此。❷

以上有关“弦歌”记载均在对杜佑《通典》的注释中出现。

值得注意的是，在接下来的册封使录中，与上记载相同的位置，以三弦代之，并且出现“曼声而歌，搊三弦和之”的字句，明确地以三弦为歌唱伴奏来代替“弦歌”。

在公元1606年出使琉球的夏子阳所写的《使琉球录》中记载：

> 乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之。亦有土戏，闻皆王宫小从者及贵家子弟习之；登台戴大笠，加以皂帕蒙面，著彩色夷服。群以二十余辈伛偻宛转同

---

❶陈侃《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977，那霸。

❷萧崇业《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3》第32页，1977，那霸。

声而讴，皆如出一人。❶

公元1683年为册封尚贞王而出使琉球的汪楫，在《使琉球录》中有如下记载：

士大夫无事辄聚饮，好以拇战行酒。酒半，曼声而歌，挡三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。尝于中秋夜升馆垣远望，于时淡月蒙云，水天黯惨，悲吟四起，丝肉断续，凄然盈耳，恨不得邹衍吹律以煖之也。❷

公元1800年出使琉球的李鼎元《使琉球记》亦有类似记载：

（七月）二十四日（甲辰）……入暮，闻拇战声，又闻歌声，多作梵音；亦有如中国弦索歌曲者，率挡三弦和之。❸

由上记载可知，在冲绳历史上，三线为歌唱伴奏是一种十分普遍的演奏方式。至少在册封使的心目中，冲绳的三线歌唱与中国的"弦歌"（琴歌）是可以相提并论的音乐艺术形式。因为：其一，都是自弹自唱，弦声一体。其二，乐器不仅是伴奏，而且成为统一的艺术整体中的有机组成部分，乐器与歌唱融合为和睦合一的共同体。其三，都有比较高雅的格调，多为上层士大夫阶层所掌握。

对于冲绳三线"弦声一体"的来源问题，除了前曾提到的由册封使及其随行人员在传授琴艺及其音乐的同时，把琴歌传至冲绳之外，还可从闽人三十六姓，以及冲绳人到中国进贡、谢恩、庆贺时，滞留福建所接受的影响进行分析。

因为在福建历史上，确曾有过琴歌、弦歌盛行的事实。

其一，是在与冲绳交往密切的历史时代，在福建曾盛行过以提倡琴歌为主旨的琴派——江派，其代表人物是杨表正。杨乃

❶夏子阳《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3》第39页，1977，那霸。

❷汪揖《使琉球录》，同上第55页。

❸李鼎元《使琉球记》，同上第251页。

“闽省延平府永安县人”，亦即现今福建省永安县人，他与杨抡一起成为与虞山派对立的提倡琴歌的江派的代表人物。据《永安县志》载：

杨表正精音律，善琴，自号巫峡山人，盖其里贡郊名也。自言尝游武夷接笋岩，入石洞遇异人，乃作《遇仙吟》又取古《南薰》、《羑里》，以迄汉晋诸诗文可入诗弦者，皆编诸五调，传以指法，为《琴谱》十卷，万历间自刻于金陵，康熙时吴门石孟举又为刻诸越，言琴者咸俎豆之。❶

以他为代表的江派，主张只唱琴歌。故他致力于琴歌创作，主要作品有：《清江引》、《渔翁》、《牡丹赋》、《遇仙吟》、《金陵怀古》、《诗吟》、《浩浩歌》、《滕王阁》、《相思曲》、《渔樵问答》等。曾于公元1585年出版《重修真传琴谱》（全名《重修正文对音捷要真传琴谱大全》），从该书《序》中可见其音乐思想。

盖闻琴者圣人之雅乐也。自庖羲氏之有天下观凤鸣桐，知其材良，乃象形制器而琴始作焉。于是定五音宫商角徵羽是也，顺五行金水木火土是也，正五性仁义礼智信是也，参三才而一之。其为道也大，其为器也尊。能去淫欲之心，能养中和之气，有裨益于吾人者诚多矣。故虞舜、文王、孔子诸圣人有历山、南薰、怀古、猗兰等操，伯牙受学于成连，而高山流水之音迄今传播人口。古今圣贤之精于琴者殆不可以屈指数也，其所以正心和性，端于斯琴有赖焉耳矣。圣贤不作，琴学遂亡。传之者，不由性以审音；学之者，多返古而自惑，良可慨也。愚性素疏慵，隐居泉石，名利不闻，诗礼艺学，虽则粗知，惟丝桐之妙，苦志究心，三十余年，方得乐随道化，趣从乐生，殆不知，琴之为我，我之为琴也。

❶《永安县志》，裘树荣修，雍正十二年本。

不遇知音，雅怀未剖，遂邀游于云水之间，会谒高明，同倡斯道。间有鄙俗异论，江浙之分，爽玷古人高致，皆由授受错误。殊不知，圣贤琴学之精，得心应手，异地皆然也。愚甚为此虑，不揣薄劣昕夕，索诸圣源流、曲操、秘谱，精撰古意，对正音文理，明指要撮成，类名曰：杨氏正文对音捷要真传琴谱大全，梓行海内，以与诸同志者公之是谱。先于万历元年春，曾刻秣陵寓舍㴱虚阁；今则校正重刻，复增新曲数十操。则前之未备者，益得其详；前之差谬者，始得其正。视旧刻不啻天壤矣。琴学其有传哉。噫！庄周凿轮，皆像神解师旷之调钟侯，知音者之在后也，学之者当求之谱外焉，斯可也。是为序。●

在同书“从授真传琴友姓名”中，开列17人，其中福建籍者6人，江西2人，浙江2人，河南1人，北京1人，陕西1人，湖广1人，徽州1人，南京1人，淮安1人。福建人最多。另据前中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会《历代琴人传》，收有明代福建琴人30人，清代福建琴人48人，可见明清两代福建琴学之风盛行。

其二，在福建的许多县志、府志中都有关于“弦歌”的记载。据《漳州史迹》载：“西郊有西湖胜地，历代设有游乐场所。”后随时日变迁，地多填平，然该所传名为“百里弦歌”，一直流传至今。《漳浦县志》亦云：

县城东郊有“弦歌堂”，系宋元符元年建。庆元元年，县令叶志才重修，其子祐甫为记。

按，元符为北宋哲宗年号，元年即公元1098年；庆元为南宋宁宗年号，元年即公元1195年。宋时，漳城设于漳浦。由此可见，宋代漳属一带已流行“弦歌”，亦可作为“弦歌”传统源远

●引自《琴曲集成》第四册第255页。中华书局，1982年，北京。

流长的证明。
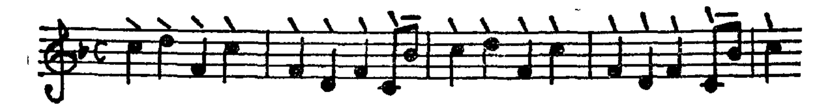
其三，在闽南泉州一带流行的南曲，其基本演唱形式是以琵琶、洞箫、三弦、二弦伴奏，由执拍板者边击节边演唱；但在日常生活中，也经常由演唱者边弹琵琶（或弹三弦）边演唱，弦声融为一体，共同表现自己的感情，无论从其演唱形式（自弹自唱），或是精神实质（三弦与歌唱和睦一致地完美地表现自己的感情），都与冲绳的三线歌唱相一致。

以上这些情况，能否作为形成冲绳三线“弦声一体”特征的影响因素来考虑呢？

第二节　以拨弹为主与“一点一弹”
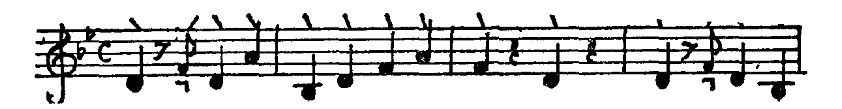
冲绳三线演奏方式的第二个特点是以往下拨弹为主。如下例《嘉谢手风节》的开头一段，全部都是一拍一下的往下拨弹，即使是在个别一拍两个音的地方，也以同一下拨弹连跨两弦连发两音。

谱例255



在很特殊的情况下，右手有“挑”的手法，但往往是在后半拍以弱奏，冲绳称为“挂音”，在工工四谱上用“ㄱ”号表示在五线谱上用小音符记写。如《こてい节》。

谱例256



此外，尚有打音、搔音、押下、列弹等手法。然而，作为右手基本弹奏法的是往下拨弹。

这种以拨弹为主的演奏方式，当与中国古代的三弦弹奏法有关。

一、以拨弹为主与《文林聚宝万卷星罗》三弦谱

在上卷第三章中，我们曾对明代万历庚子年间（公元1600年）刊行的《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷刊载的〔三弦谱式〕作过解释。在此，分析冲绳以拨弹为主的演奏方式的源流时，又自然而然地联想到该书中的一段文字：

> 夫三弦之作，其来尚矣。将前人点指最（撮）要分悉，略节向点，明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商。其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也。图内疋中大乃三空点也。凡一点一弹，二点二弹，三点三弹，切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中之一闷耳❶。

在以上引文中，值得注意的是"凡一点一弹，二点二弹，三点三弹，切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中之一闷耳。"其中，包含有节奏的意义，但亦有演奏方法的内涵。所谓"一点一弹，二点二弹，三点三弹"，当与谱中园圈、半园圈有关，"弹"字的意义虽不能局限于往下弹，但亦暗示了以弹为主的奏法特点。在上卷第三章中，笔者即按此理解进行该谱的解译的。由此是否可以反映明代中国三弦右手技法上的一个特点呢？

作为以上明代三弦技法特点的一个佐证，还可举出《北西厢弦索谱》。该谱为明末沈远谱曲，书前有公元1657年序。据原中

---

❶《新锲燕台校正天下通行六林聚宝万卷星罗》第十七卷第六页（鼎文书局《中国音乐史料》第四辑第821页。

央音乐学院中国音乐研究所编，杨荫浏、曹安和译谱的该谱说明，当时在伴奏三弦上所用到的指法有：

弹：食指向左弹；

挑：大指向右弹；

扫：原书作“扌”，现用“王”，由内至外，弹三条弦，同时出声；

分：原书作“卜”，现用“八”，食指弹子弦，大指挑老弦，同时出声。●

读其译谱，基本奏法当以弹、挑为主，不时地间插以扫、分奏法。

二、以拨弹为主与福建南曲三弦演奏法

从现存古老乐种福建南曲的三弦演奏方法也可推测古代三弦演奏方法的特点。据现有研究资料及其结果看，福建南曲的源流可以远溯汉唐，形成于宋，发展于明清。其三弦演奏方法亦以弹、拨为主，在句末或长音的最后一拍以分弦收束，在乐曲开头用滚奏作引。这种奏法，始于何时，无可查考，但是，至今仍在演奏实践中被继承、运用。

冲绳三弦以拨弹为主的演奏方式的特点，同以上中国三弦谱、福建南曲三弦演奏方法的关联的可能性依据似可从以下几个方面寻探。

其一，《文林聚宝万卷星罗》为明代万历书林余献可刻本。“书林”是福建麻沙，当时为木版刻印中心，其中的许多刻本都曾经传到冲绳，《文林聚宝万卷星罗》中的三弦谱式是否也曾传到冲绳，而对冲绳三线音乐的演奏方式产生过影响呢？目前由于

●杨荫浏、曹安和译《北西厢弦索谱》，音乐出版社，1962年，北京。

资料关系，尚未敢妄断，但是仍有研究的余地。

其二，福建南曲发展的时代——明代，正是泉州作为市舶司为琉球进贡、谢恩船只停泊地，从公元1372年至1471年的一百年间，泉州是对琉球关系的专用口岸，琉球人来此，耳濡目染之中，应当有可能对福建南曲的三弦演奏方式——自弹自唱、以拨弹为主有所感受，并将其吸收到自己的三线演奏之中。

其三，在迁涉冲绳的闽人三十六姓中，多有泉州、漳州人，由他们将自己所习惯了的“弦歌”、弦管（福建南曲）的唱奏方式带到冲绳，作为一种对故土眷恋感情的寄托方式也是顺理成章的事。
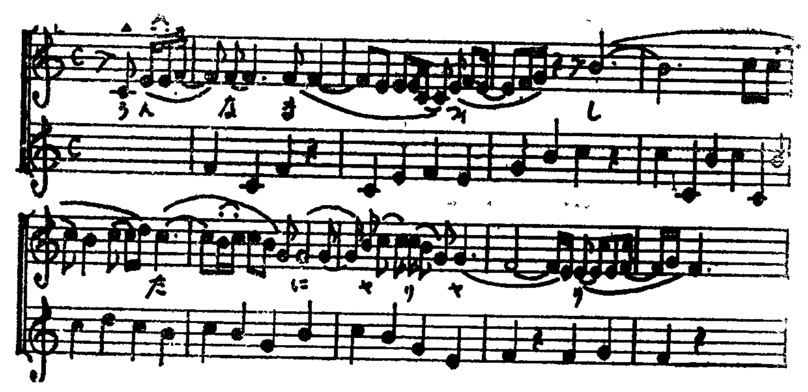
因此，在冲绳三线演奏方式的源流寻探方面，对冲绳与福建之间的关联有较宽广的研究前景。

第三节　弦简声繁与谱简腔繁

弦简声繁是冲绳三线演奏方式的第三个特点。

在本卷第五章，对冲绳三线音乐多音性的论述中，曾对三线与歌唱之间的弦简声繁作过分析，即：在大多数情况下，唱腔的曲调都比较繁复，一字多音，节奏多样；三线的曲调则比较简单，节奏比较单纯。如《恩纳节》，其歌唱曲调的润饰性进行较多，节奏变化比较丰富，把切分音、八分音符、十六分音符、附点音符、二分音符、四分音符混合运用，使旋律显得十分流畅；三线则以一拍一音的四分音符为主，间插以两个八分音符的虚实结合，使三线与歌唱之间形成弦简声繁的关系。

谱例257
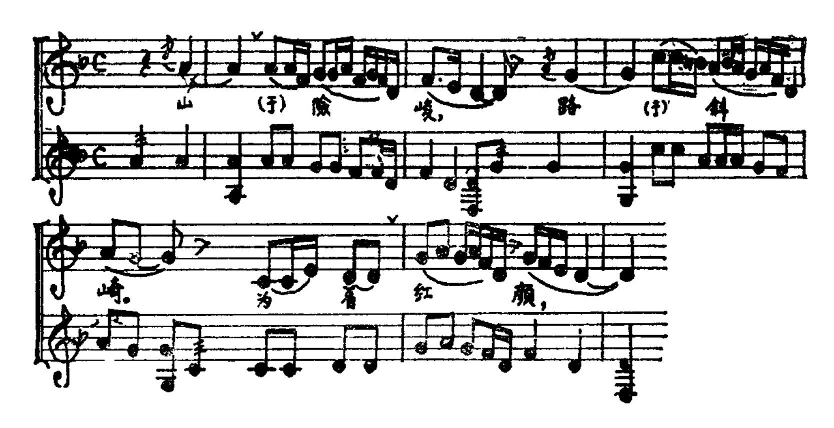


引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第4页

文教图书，1980，那霸

这种弦简声繁的弦声关系，在福建南曲和中国传统音乐的许多乐种中都存在。前已述及，在福建南曲中，三弦与琵琶一起都是演奏旋律的骨干音，而唱腔则以丰富的润腔装饰来尽情抒发，三弦与唱腔之间形成弦简腔繁的关系。下面是《山险峻》的开头，唱腔常用十六分音符，旋律多装饰性进行，回绕曲折；三弦与琵琶多用八分音符和四分音符，偶而出现十六分音符，演奏旋律的骨干音。

谱例258



在福建南曲的传统乐谱中，琵琶、三弦谱与唱腔之间又形成了谱简腔繁的关系。因乐谱所记为骨干音，故又称之为“骨谱细腔”。

这种“骨谱细腔，谱简声繁”的情况，不仅在福建南曲中存在，而且在中国许多古老的传统乐种和有关古代音乐的文献中都可以看到。

例如：在京音乐乐谱中，也同样只有乐曲的主腔旋律，但在实际演奏时，则各种独特的装饰音繁声傍出，远非谱字中所记的骨干音可以表现。❶

再如西安鼓乐，有“哼哈”之法；用此法视唱乐谱时，往往出现一些谱字上未曾标明的乐音，其中有“经过音哼哈”、“重复音哼哈”、“装饰音哼哈”、“双音哼哈”等。❷

关于古籍记载的腔、谱关系，在任二北先生《唐声诗》中有许多精辟论述。❸这些论述大致可作如下归纳：其一，对《仪礼经传通解》中的《风雅十二诗谱》，他在引用朱熹的观点之后，指出：“盖古乐所谓一字一律，亦仅限于谱之体如此，并不限于声之用为然。谱中之律有主无从，见将帅，未见士卒。及临乐与歌，必然有所增益。”其二，《乐府大全》中“所传数调皆俗乐耳。其旁谱所以皆简作一字一声者，殆因主编人笃于古制，以雅被俗，每曲但示主腔与正板而已；若详具细腔、赠板之全声，转成乐工歌伎之掌中珍秘，不轻示人。师弟之间，甚且全凭口授熟记，不落书面。”其三，在进一步论述了姜白石歌曲谱及宋人词谱之后的结论是：“综上所陈，自唐人托始于西周之诗乐，迄南宋文人推演于词乐，资料虽尚未臻系统，而总趋向则已显然。即

❶潘怀素《从古今乐谱论龟兹乐影响下的民族音乐》。

❷请参阅李石根《西安鼓乐谱解读》油印本；李健正，余涛《西安‘古乐’谱概述》，《西安音乐学院学报》1983年第4期。

❸任二北《唐声诗》，上海古籍出版社，1982年，上海。

凡作一字一声之谱式者，无非出于封建统治者，或嗜古博雅之文人，与民间大众无涉，所限者莫不在形体表面，至运用时，并无其事。自载籍稽之，勿论乐工非乐工，从未见载笃守‘一声’之限者，但载多方措置，务扩充‘一声’为多声而后快（声之骨干当仍在谱，所充者乃皮肉耳）”等等。其中乐谱“简作一字一声者……每曲但示主腔与正板而已”，唱奏时“必有所增益”，特别是“骨干在谱”、“充之皮肉”等，实际上就是我国现存古老传统乐种的“谱简声繁”情况的写照。因此，福建南曲的“骨谱细腔”，自然是我国古代音乐中腔、谱关系传统的继承；福建南曲三弦与唱腔之间的“弦简腔繁”，也是我国古代三弦音乐中弦、腔关系传统的延续。而冲绳三线音乐中的“弦简声繁”，当与福建南曲和中国古代三弦音乐的弦、腔关系传统有一脉相承的紧密关联。

综上所述，弦声一体、以拨弹为主以及弦简声繁，为冲绳三线音乐演奏方式的三大特点，它们与中国琴歌、三弦音乐、尤其是福建琴歌、三弦音乐均有一定的关联。

第七章 冲绳与中国的《打花鼓》

——民俗音乐考察实例之一——

在《琉球·中国音乐比较论》中，笔者曾对现存于冲绳伊集部落的民俗艺能《打花鼓》作过考察。自1987年7月回国以来，随着资料汇集和实地调查的进展，对中国与冲绳的《打花鼓》均有若干新的见解和思索，现试述如下。并作为民俗音乐考察的一种实例，即：与三线相结合的民俗音乐实例。

第一节 关于中国的《打花鼓》

1987年，笔者在《中国与冲绳的'打花鼓'》中已经述及，中国《打花鼓》作为戏曲剧目，在许多剧种中存在，现经多方资料之对照，更全面地说，在中国似乎存在着以下四种类型的"花鼓"：（一）花鼓舞。（二）花鼓灯。（三）作为戏曲剧目的《打花鼓》。（四）作为戏曲剧种的"花鼓戏"。现略述如下。

一、花 鼓 舞

又称花鼓、打花鼓、花鼓子、地花鼓、花鼓小锣。主要流行

于安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、山东、山西、陕西、福建等省。

成书于南宋度宗咸淳10年（公元1274年）的吴自牧《梦粱录》中有临安节日中百戏艺人表演花鼓的记载，该书卷二十“百戏伎艺”载：

“遇朝家大朝会，圣节，宣押殿庭承应，则官府公筵，府第筵会，点唤供筵，俱有大犒。又有村落百戏之人，抱儿带女，就街坊桥巷，呈百戏伎艺，求觅铺席宅舍钱酒之赀。且杂手艺，即伎艺也，如踢瓶、弄碗、踢磬、踢缸、踢钟、弄花钱、花鼓……等。”

并载：

“淳祐（按：公元1241—1252年）以后，艺术高者有包喜、陆寿、施半仙、金宝、金时好、宋德、徐彦、沈兴、赵安、陆胜、包寿、范春、吴顺、金胜等。”

此处虽未详记“花鼓”之歌法、舞步，但由此可知当时已有此伎艺。《古杭杂记》说：

“杭州市肆有丧之家，命僧作为佛事，必请亲戚妇人观看，主母则带养娘随从，养娘首问来请者曰：有和尚弄花鼓棒否？请者曰：有。则养娘争肯前去。花鼓棒者，谓每举法乐，则一僧以三四鼓棒，在手轮流抛弄，诸妇人竞观之以为乐。”

明代，吴江人顾见龙绘有《花鼓图》，反映了明末江南一带随地卖唱的打花鼓情形：一男子打小锣，一女子双手持腰鼓，相对起舞。清初，周鲲亦绘有一幅《打花鼓》，画中是一对夫妇，夫打小锣，妇击腰鼓，唯鼓槌一端扎有物，脚蹬高跷，画上题词“婆娑鼓舞宛邱风，燕赵争夸跕屣工，更有凤阳迁户私返故乡中，结束镇相同。”图后有刘景晨诗一首：“城东唱罢复城西，小鼓轻

锣各自携，不重饥寒重离合，苦夫妻是好夫妻。”这些都是当时花鼓舞表演情景的生动写照。此后，清代《桃花扇传奇》作者孔尚任，曾作诗记述康熙年间（公元1662—1722年）北京正月闹秧歌、花鼓的盛况：“秧歌忽被金吾革，袖手游春真可惜，留得凤阳乞婆在，漫锣紧鼓拦游客。”《清代北京竹枝词》中录有陈于王写于1693年的《燕九竹枝词》，曰：“小儿花鼓凤阳调，士女周遭拍手笑。”另，柯煜《燕九竹枝词》亦有“小鼓花腔说凤阳”之句。清代乾隆年间（公元1736—1795年）赵翼的“陔余丛考”又说：“江苏诸郡，每岁冬必凤阳人来，老幼男妇，散入村落乞食……其唱歌则曰：家住庐州并凤阳，凤阳原是好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。”由此可见，清初，《打花鼓》歌舞已在北京、江苏等地流传。

花鼓的故乡应该是安徽省凤阳县。《缀白裘·花鼓》中的一段唱词，也是在中国各地流传广泛的《凤阳花鼓》，歌中唱道：“说凤阳，话凤阳，凤阳原是好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。大户人家卖田地，小户人家卖儿郎，唯有我家没有得卖，肩背锣鼓走街坊。”此歌演唱时，为边打鼓边歌唱。花鼓，在凤阳，当为一种由来已久的民间技艺，继后，因屡遭饥荒水患，人们只好外出流离乞讨，故打花鼓成为他们谋生的技能，凤阳花鼓亦就随着凤阳人的足迹而传遍上海、苏州、扬州、浙江、湖北、湖南、福建、江西、以至于全国各地。并且加上各地人民丰富的艺术创造，而形成了多种具有不同花鼓调、不同风格特点的打花鼓。主要的有如下几种。
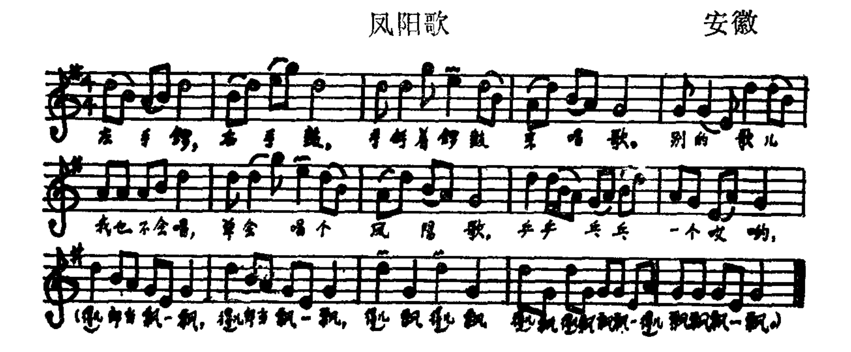
（一）安徽花鼓

以流行于凤阳地区的最具代表性，亦称凤阳花鼓。如前所述，历史上该地区多灾荒，农民们背井离乡，以打花鼓唱曲为生。著名的《凤阳花鼓》就是这种生活情景的描述。歌词七字一

句，全曲八句。曲调哀怨，感情凄切。基本形式是：一男一女，二人表演，男打小镗锣，女击小花鼓（比腰鼓略小，背挎在左腰间），两人边歌边舞。亦有在一男一女基础上加一丑角插科打浑的。安徽花鼓中，还有用两根较长的鼓槌击鼓的，称“双条鼓”。《王三姐赶集》就是其中具有代表性的歌舞曲目。

谱例259
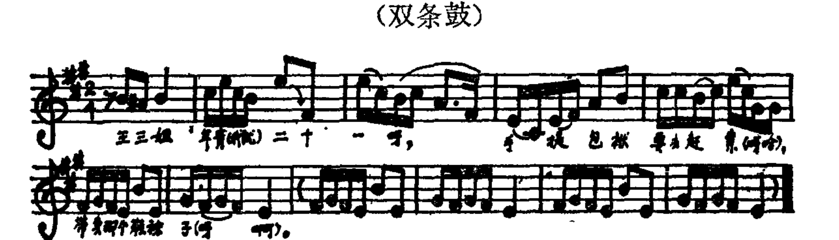
凤阳歌　　　　安徽



谱例260

王三姐赶集　　　　安徽

（双条鼓）



（二）山东花鼓
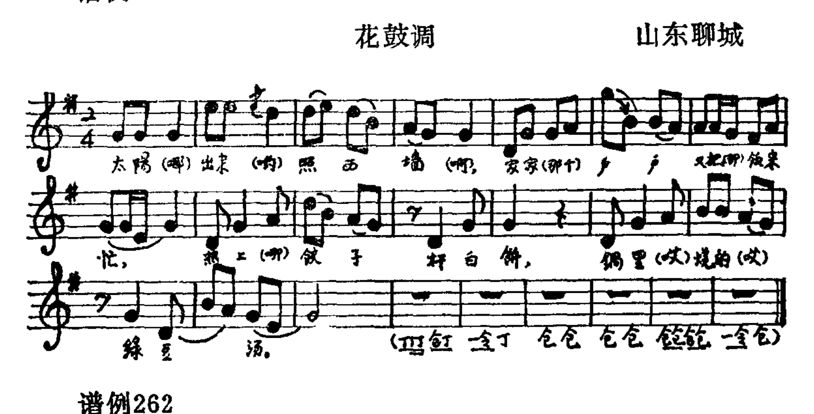
主要流行于聊城、淄博、苍山等地。表演形式有一人边击鼓边唱，有两人边击鼓敲锣边唱。所唱歌词为民间故事或一些风趣幽默的内容。聊城花鼓调一般是每段四句，每唱完一段，用锣鼓演奏过门。淄博的花鼓调唱完前三句插以锣鼓间奏，唱完第四句

以锣鼓奏结尾。苍山花鼓调往往在第四句采用高音的拖腔。山东花鼓调和山东民歌有相似之处，具有欢快活泼的特点。

流行于禹城、乐陵、惠民等地的花鼓为男子背小鼓，鼓槌系长穗。表演时，舞者在旋转跳跃时挥舞长穗，绕头、背、腰、腿等部位以穗头击鼓。只见五彩花穗围身旋绕，有如蝴蝶在身边飞舞。舞姿有“古树盘根”、“苏秦背剑”、“张飞骗马”、“金鸡独立”、“狮子滚绣球”等动作程式十二套。舞姿矫健豪放，技巧性高。
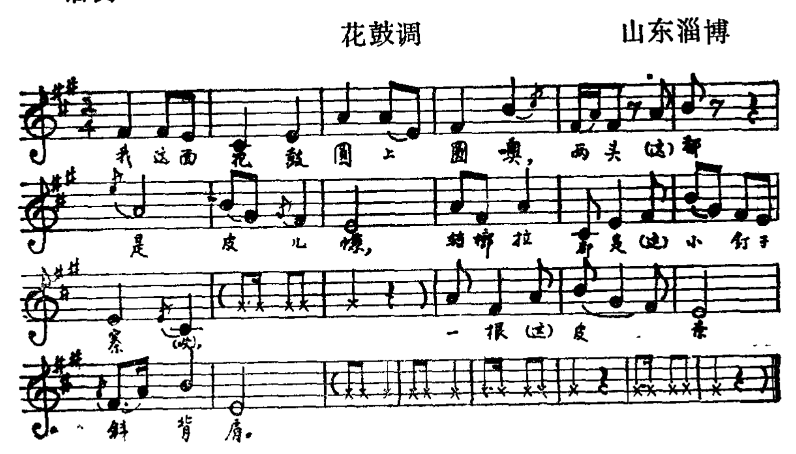
谱例261

花鼓调　　山东聊城



谱例262

花鼓调　　山东淄博
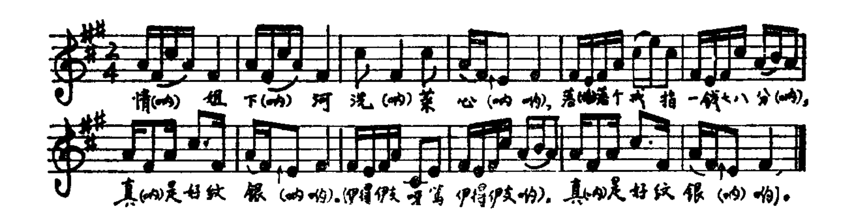


（三）湖南、湖北花鼓


图89
山东花鼓

湖南花鼓主要流行于长沙、常德、岳阳、浏阳、益阳、宁乡等地。湖北花鼓主要流行于天沔、襄阳、远安、随州等地。两地的花鼓调有《十绣》、《铜钱歌》、《洗菜心》、《卖花调》、《绣荷包》、《戏牡丹调》等。有的曲调为上下两句，有的是四句头。一曲多词，每唱完一段，以锣鼓过门。有时也加入唢呐，以增添热烈欢快的气氛。以一旦一丑表演的称“单花鼓”，以一丑二旦表演的称“双花鼓”。单花鼓较为流行。

谱例263
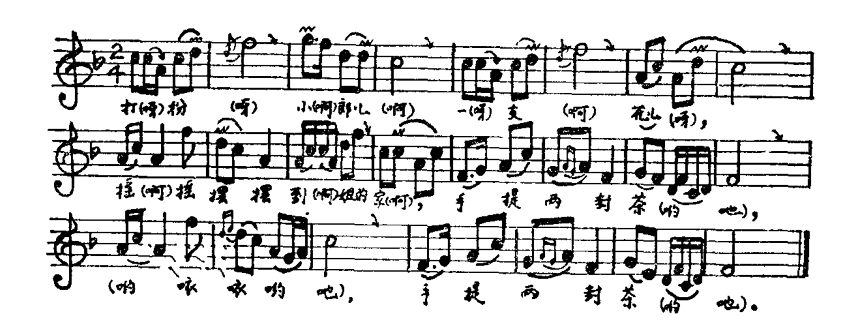
花鼓调　　　　湖南



谱例264

打扮小郎一支花　　　　湖北

（花鼓子）
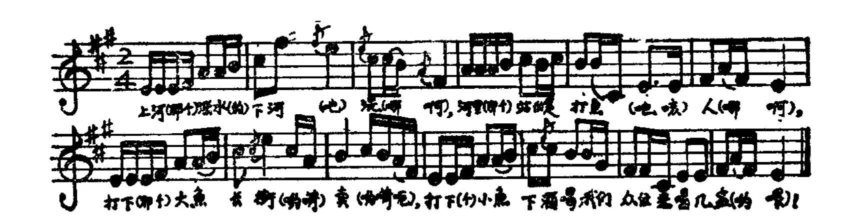


（四）陕西、山西花鼓

陕西花鼓主要流行于商洛、紫阳等地，又称陕南花鼓。山西花鼓主要流行于沁县、万荣、闻喜等地，又叫晋南花鼓。两地的花鼓调有《开门调》、《新春调》、《梳妆台》、《九连环》等。曲调除了上下两句和四句头之外，商洛还有五句头。沁县花鼓还采用几首曲调联缀的形式，如《观灯》中就采用了《十盏金灯》、《小观灯》、《大观灯》三曲，音乐抒情悠扬。

晋南花鼓在舞蹈方面还有低鼓、高鼓、多鼓之分。低鼓的舞者扮成老汉，将鼓系于腰左，以骑马蹲裆势击鼓，表现老当益壮、精神抖擞的气概。高鼓舞者扮成武生，将鼓系于胸前，左手持硬鼓槌，右手持皮条编成的软鼓槌，交替击鼓作舞，节奏欢快，舞姿活泼。多鼓是把几只鼓系于头、肩、腰、腿、膝等各处，以直立姿势击鼓，表现青年人朝气蓬勃的精神。晋南花鼓讲求击鼓动作灵巧传神，鼓点准确清脆。表演时，常有数名少女持小锣穿插其间，陪衬表演。舞姿柔和优美，和打花鼓者刚健有力的舞姿形成对比，使舞蹈具有刚柔相济的韵律。

谱例265

花鼓子　　　　陕西



谱例266

花　鼓　　　　　山西沁源

（“妈妈探亲”调）
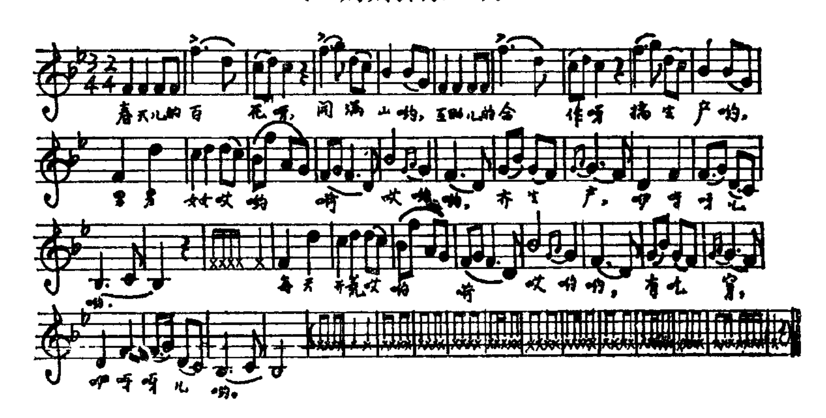




图90　晋南花鼓“高鼓”　　图91　晋南花鼓“低鼓”



图92　晋南花鼓“多鼓”
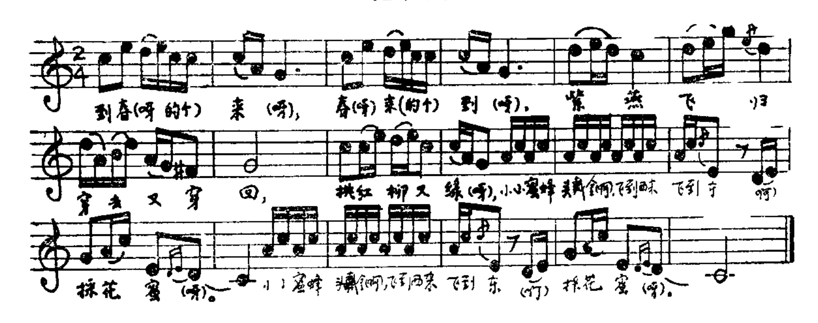
（五）江苏花鼓舞

流行于苏北、苏南、徐淮、南通等地区。就人数而论，有对子花鼓、三人花鼓、四人花鼓、五人花鼓、六人花鼓一直到十多人的花鼓；以地名称之，则有泰兴花鼓、邗江花鼓、江都花鼓、仪征花鼓、泰县花鼓、浒浦花鼓、徐州花鼓等。邗江的对子花鼓，又称踩双，男的拿小锣，女的执手巾，舞姿动作有：跌怀、撞肩、磨盘、跨马、背剑等；泰县的牵驴花鼓，男的打刮嗒板，以示牵驴、赶驴；女的舞扇和巾，似骑在驴上作舞，共同表现上坡、下坡、过桥、越沟等动作；泰兴花鼓，又称夜子灯，有二人、四人、八人的演出形式，动作有：喜鹊登梅、五兔拜月、蜻蜓点水、枯树盘根、雪花盖顶等；江都的莲湘花鼓，据说曾用打花鼓掩护皇帝过关，故又叫救驾花鼓，由两个村姑打莲湘，皇帝打扮成三花脸，实则为二旦一丑的三人花鼓。苏南的渔篮花鼓、浒浦花鼓则别具江南水乡的优美雅致的舞韵，艺人们有所谓“舞得顺，舞得巧，得心应手随身敲”的艺诀，实为该舞特点的总结。徐州花鼓，俗称花鼓小锣，常和落子、高跷相结合，叫花鼓落子、花鼓高跷、花鼓跷。表演时，旦角动作手眼身步配合紧密，舞步刚里带柔，柔中有刚，有股子梗劲和韧劲；丑角动作刚健、粗犷，技巧性强，一边击鼓一边还带做跨腿、转身、滚翻、跳跃等。江苏花鼓舞的曲调多来自于本地民歌小调，具有优美柔婉轻快跳跃的特点。

谱例267
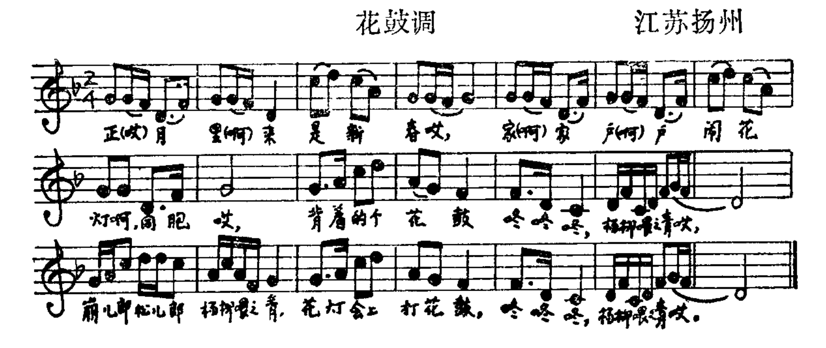
到春来　　　　江苏泰兴

（花鼓调）



谱例268

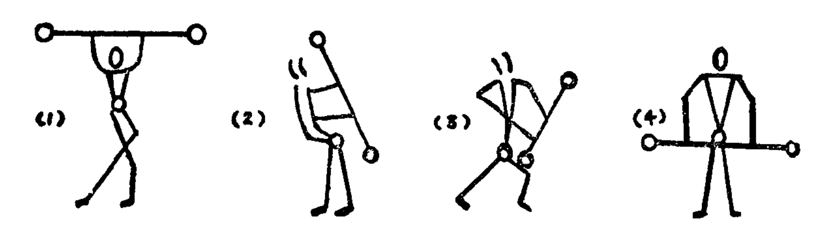
花鼓调　　　　　江苏扬州



（六）福建打花鼓

如前论《冲绳与中国的打花鼓》中所述及，福建打花鼓乃由安徽传入，大约在清初顺治十八年（公元1661年）就已流行于福州地区。并且在闽南、闽西等地均曾流行过。据《中国民间舞蹈集成·福建卷》编辑人员郭金锁先生、贾淑华女士等所搜集的资料，有南安县一带的打花鼓。该县早年有一种在踩街游行中作为开道舞蹈的打花鼓，是由一个人用棍棒系两个鼓，手握棍中间，做各种动作，在队伍前，走走停停。鼓的位置主要有四种：每当持鼓者停下来，鼓位固定后，便有人击鼓。（据说这种鼓是从延边传过来的，传说在延边曾有福建人移迁过去，后不知何故而消声匿迹。）此鼓后面跟着手持拨浪鼓的妇人，（据说也是从延边

图93　福建南安花鼓图



传来）再后就是腰鼓和八角鼓（这是从安徽传来的），最后是打锣、打钹的。打花鼓的动作是从当地流行的地方戏曲中脱颖出来的，有从“老戏”（即大梨园）中来的，舞步较为缓慢、平稳；有从“戏仔”（即小梨园）中来的，舞步比较细腻、秀气；还有从高甲戏中吸收的，较为粗犷而富有生活气息。贾氏等人所收集的打花鼓，由生（花鼓公）、旦（花鼓婆）、丑（花花公子）演出，花鼓公手持铜锣、锣槌，花鼓婆身背花鼓、手持鼓槌，两人边击鼓敲锣，边舞蹈，表现了贫贱夫妻之间的恩爱情深。花花公子在旁作各种欲与花鼓婆调情的动作，均遭花鼓婆的拒绝。花鼓婆的动作、鼓点简单，有打鼓心、鼓梆，动作多以前倾后仰的动律为基调，比如基本步打第一下时，上身前倾的幅度越大、风格的体现就越强烈，不管男女，其动作都以蹲踱马步为多，这也是福建民间舞蹈的特色之一，可见打花鼓传入福建后，已与当地舞蹈融合为一体了。其中，花鼓公的动作多从地方戏曲的丑角动作脱颖而来，例如出场时，将锣向空中一抛，马步接锣后，手指花鼓婆，从花鼓婆臂下钻出，那种滑稽的表情及动作，使人不由自主地产生了对戏曲丑角的联想。打花鼓中所用的音乐，除打击乐之外，尚有《打花鼓》、《四季歌》、《八板》等曲调。

二、花鼓灯

流传于淮河两岸的安徽省凤阳、怀远、蚌埠、淮南、凤台、

寿县、颍上等地农村。每逢春节到元宵节，当地民间大闹花灯会，都要跳花鼓灯。

其起源说法不一。花鼓灯歌词中有“永乐皇帝传圣旨，传下圣旨玩红灯，玩出红灯散瘟气”，据此似可推断，花鼓灯至少在明代永乐年间（公元1403—1423年）就已流行。刊印于清乾隆六十年（公元1795年）的李斛《扬州画舫录》记载：

> “康熙间（按：公元1662—1722年）裁乐户，遂无官妓，以灯节花鼓中色目替之。扬州花鼓，扮昭君渔婆之类，皆男子为之，故俗有好女不看春，好男不扮灯之训。”

可见清代，花鼓灯亦在扬州流行。关于花鼓灯的演出形式，在厉秀芝《真州竹枝词》引子中有如下记载：

> “十五日上元节……龙灯外，俗尚花鼓灯。其前八人，涂面扎抹额，手两短棒，曰大头和尚，与戴方巾穿红绿袈曰訧公子者，互相跳舞。厥后曰连相、曰花鼓、曰候大娘、曰王大娘、曰渔婆、曰缝穷、曰风婆娘。凡女装者统曰‘包头’，其男装者曰瘸和尚、曰瞎道士、曰渔翁、曰补缸匠、曰花鼓老、相率串各戏文。于中择喉齿清脆者唱滚灯，所操皆本地时调，名‘剪剪花’，手执莲蓬灯，头顶小红凉蓬、曰猴子头，唱惟此脚色最多。旁有弹丝弦佐唱者，曰‘后场’。主人延之家，各出串毕，放赏，是时若干人者，皆在门内饮啖，独后一人，高戴白毡帽，反穿白羊皮挂，一手摇铃，一手持缴灯，曰王夸子卖膏药，主人以所卖者不祥，屏之门外，此即昔所谓‘社火’也。世俗相沿，由来旧（应作‘久’）也。……成为高跷之戏，装各出戏文，下缚丈木于足，步出屋檐则又视花鼓一新。”

淮北花鼓灯的表演与上记载有许多相同之处。其中，扮女角的叫兰花、包头、锣上；扮男角的叫鼓架子、挎鼓、打鼓。一般

演出为伞头（领舞）带领鼓架子数人和兰花数人，或歌或舞，有时还演出歌舞剧。演出顺序分为：①上灯场，为了打开场子招揽观众，由鼓架子顶着兰花绕场起舞，做出有较高难度的动作，如喜鹊登枝、白雁亮翅、童子拜观音等。②舞岔伞，有文伞、武伞两种。文伞中点蜡烛，似荷花瓣，执文伞者主要是领唱；武伞为领舞，称伞头，他要能独舞，能指挥。③引场，伞头引鼓架子和兰花出场，象是邀请他们跳舞，又是向观众介绍表演者。④大场，又称乱场，由伞头领鼓架子和兰花舞出各种队形，如串篱笆、满天星、蛇蜕壳等。⑤花场，又有单花场、双花场之分，是由二或三人表演的情节舞蹈，如抢手巾、抢板凳等。⑥盘鼓，分为地盘鼓、中盘鼓和上盘鼓。上盘鼓技艺性最强，近似杂技中的叠罗汉，有两节扛（鼓架子顶一层人）、三节扛（鼓架子顶两层人），三节扛中最多可顶5—6人，称垛排坊。⑦后场，属于小歌舞剧部分，曲调为山歌和地方小调形成的花鼓歌，如《卖花郎》、《孟姜女》等。

鼓架子动作轻快灵活、刚劲矫健，各种架子及筋斗、翻滚，跌扑等都有较高的技巧性。兰花除练扇子功、手巾功外，因多系男扮女角，故脚上踩垫子（近似戏曲中的寸子），讲究步法，要“溜得起，刹得住”，干脆利落，具有独特的风格。

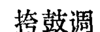
图94“花鼓灯”图
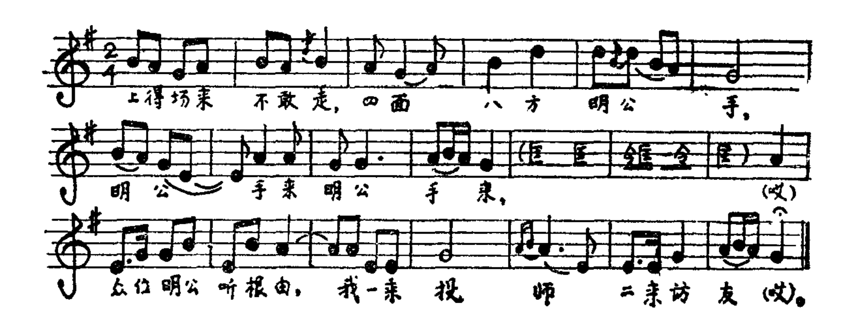


花鼓灯的音乐，俗称锣鼓点，除以花鼓、大锣、大钹为基础外，还有小钹和镗锣、二胡、三弦和琵琶等乐

器伴奏。花鼓是乐队的指挥，所有乐器都随它煞音变点儿。锣鼓点的变化和演员动作配合紧密、每个动作细节、节奏变化都不同。

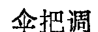
谱例269
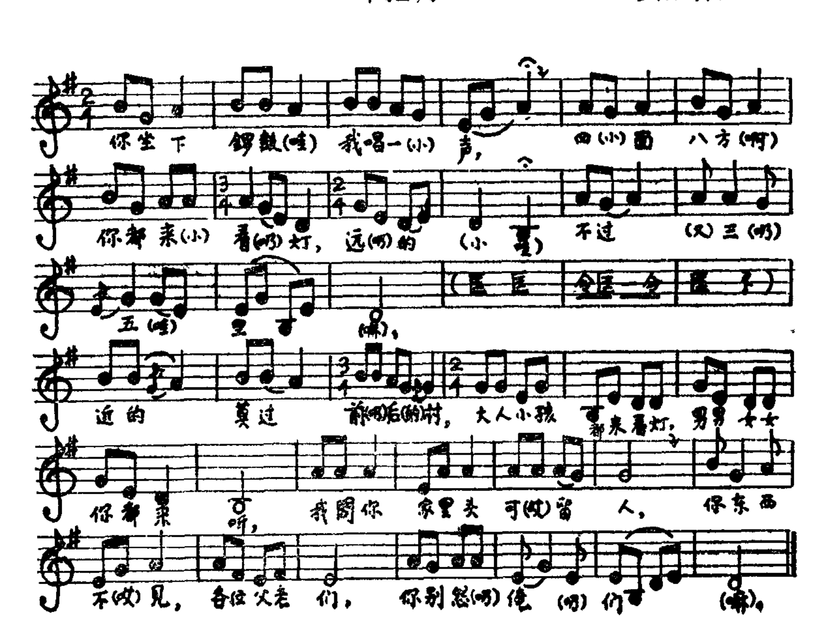


安徽凤台



谱例270



安徽怀远



三、作为戏曲剧目的《打花鼓》

作为戏曲剧目的《打花鼓》，前曾在《中国和冲绳的“打花鼓”》中提到：目前保留的最早的剧本是在清代乾隆三十五年（公元1770年）刊印的戏曲剧本集《缀白裘》之中。现在看来，还可以再往前上溯，即：在明代周朝俊撰写的传奇《红梅记》第十九出《调婢》、第二十出《秋怀》中，作为插科打浑，有一《打花鼓》情节。周朝俊，字夷玉，一作仪玉，生卒年不详，约明代万历（公元1573—1619年）前后在世，所作传奇有《红梅记》、《李丹记》、《香玉人》、《画舟记》等十余种，今仅存《红梅记》一种。《红梅记》取材于明瞿佑《剪灯新话》中的《绿衣人传》，写裴禹和卢昭容、李慧娘的爱情婚姻故事。南宋时，书生裴禹同社友游西湖，权相贾似道侍妾李慧娘顾盼裴生，加以赞美，致为贾似道杀害。卢总兵夫人孀居西湖，其女昭容春日登楼眺望，折梅吟咏，裴生恰在墙外攀枝，昭容即以梅相赠。贾似道见昭容貌美，欲强纳为妾。裴生为卢母画策，权充其婿，到贾府拒婚。贾似道拘裴生于密室，并一再逼迫昭容，卢母遂携全家避往扬州。慧娘鬼魂与裴生幽会，救裴生脱险，并现形痛斥贾似道。后贾似道兵败襄阳，贬高州，途经漳州木绵庵，为会稽尉郑虎臣杀死。裴生应试临安，擢探花，往扬州寻昭容，得县令李子春之助，返杭州完婚。《红梅记》第十九、二十出中有如下情节：丑公子曹悦，爱其表妹卢昭容，初调戏卢婢朝霞，被拒，嗣后，召街头打花鼓者，嘱唱艳词，欲动昭容春心，然而，打花鼓者所唱皆感叹人生的古曲，反使昭容伤心落泪。其原文：

（内打花鼓介）（丑叫介）（杂扮一男子、一妇人打锣鼓上）（丑）你是那里人？（杂）凤阳人。（丑）你打一通

我听！（杂唱）紧打鼓儿慢筛锣，听我唱个动情歌。唱得不好休要赏，唱得好时赏钱多。（鼓一通介）（丑笑）妙妙！还有什么曲？（杂）有，有，有的。《上之回》、《白头吟》、《乌夜啼》。都是古曲。……（杂携花鼓上唱介）洛阳城东桃李花，飞来飞去落谁家？洛阳女儿惜颜色，行逢落花长叹息。今年花落颜色改，明年花开复谁在？已见松柏摧为薪，更闻桑田变成海。（鼓一通）……

此后，除在《缀白裘》第六集中收有“打花鼓”剧目之外，该剧在清代乾隆五十九年（公元1794年）刊印的《纳出楹曲谱·补遗》中亦有刊载。所用曲调有〔鲜花调〕、〔凤阳歌〕、〔花鼓曲〕等。剧本描写夫妇二人沿街卖艺，演唱凤阳花鼓，受到纨袴子弟曹悦的欺侮，夫妇二人迫于饥寒，只得忍气吞声，强颜欢笑。剧中穿插了花鼓、连湘的表演，载歌载舞。

《打花鼓》剧目，长期以来被保存在昆剧、京剧、汉剧、湘剧、绍剧、秦腔、云南花灯戏、广西彩调、闽剧、高甲戏等剧种之中。

据乾隆五十年（公元1783年）成书的吴长元《燕兰小谱》记载，北京宜庆部演员罗荣官、施兴儿擅演《打花鼓》。李斗在《扬州画舫录》（成书于1795年）卷五中也写道：“谢寿子扮花鼓妇，音节凄婉，令人神醉。陆三官花鼓得传。”《吴门画舫录》亦载：“陈相香，字璧月，行三，浙江姚江人，工演戏，非昆非弋，俗谓花鼓戏者。”由以上记载可见，《打花鼓》剧目之表演，代有以此称著的出色演员。

四、作为戏曲剧种的“花鼓戏”

花鼓戏，是在民间歌舞如花鼓、花灯、采茶灯的基础上，吸

收民歌、走场牌子和其他戏曲音乐而发展起来的戏曲剧种。在中国黄河以南的许多省份都有这种类型的剧种。其中最为主要的有湖南花鼓戏和湖北花鼓戏。

（一）湖南花鼓戏

是产生和流行于湖南各地的小戏的总称。按流行地区的不同，有长沙花鼓戏、邵阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、岳阳花鼓戏、零陵花鼓戏、常德花鼓戏等六种。

据湖南地方志记载，至少在清康熙（公元1662—1722年）、乾隆（公元1736—1795年）间已经盛行，清代末年已有职业班社。最初，由歌舞形式的地花鼓发展为较有故事情节的对子花鼓（由一旦一丑演唱的花鼓的初级形式），这一阶段时间较长。其后发展为“三小戏”（小旦、小生、小丑），逐渐具有戏剧性质，为草台班演出阶段。后来吸收其他剧种的腔调、伴奏和表演等艺术表现手法，形成为戏曲剧种。
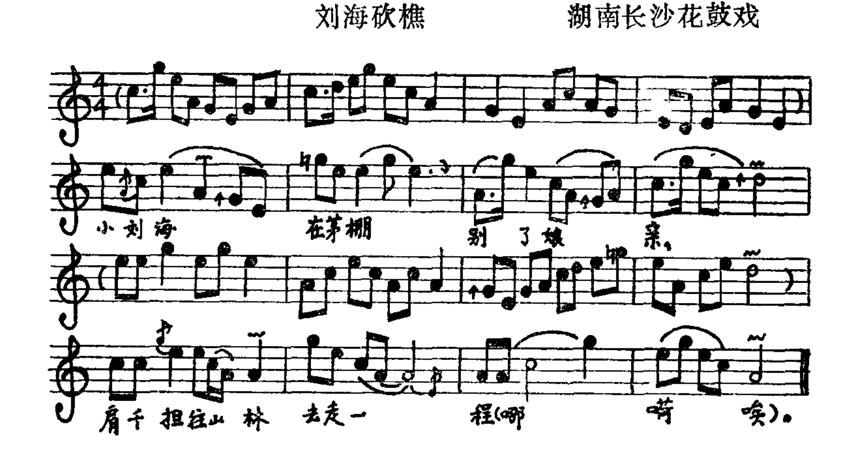
湖南花鼓戏唱腔主要有四类：（1）川调，又称弦子腔，川子调。是主要腔调，有一定的起腔和梢腔（收束）形式，曲调灵活多变，表现力强。有单川调（单句子）、双川调、数板、哀子、收头等腔调，用大筒、唢呐等伴奏。（2）锣腔，又称打锣腔，曲调性较强，适于抒情和叙述，一唱众和，以锣鼓在唱句之间伴奏。（3）牌子，包括走场牌子和锣鼓牌子，由民歌、小调发展而成，仍保持着“对子花鼓”载歌载舞的特点。（4）小调，包括各种民歌小调和说唱音乐中的曲调，多作插曲用。伴奏乐器中以大筒为主奏乐器，唢呐为色彩性乐器，并使用打击乐器。

其表演艺术朴实、明快、活泼，以小丑、小旦、小生的表演最具特色。小丑夸张风趣，小旦开朗泼辣，小生风流洒脱。步法和身段比较丰富，长于扇子和手巾的运用，拥有表现农村生活的各种程式，诸如划船、挑担、捣碓、砍柴、打铁、打铳、磨豆

腐、摸泥鳅、放风筝、捉蝴蝶等等。后期由于剧目的发展，表演艺术也有所丰富，如吸收了兄弟剧种的一些毯子功和把子功，充实了武功表演；行当分工也更趋细致，不但由“三小”发展到生、旦、净、丑，而且“三小”也有更细的分工。以长沙花鼓戏为例，小丑又分褶子丑、短身丑、官衣丑、烂布丑、奶生丑；小旦又分正旦、二旦、花旦、闺门旦；小生又分正小生、风流小生、武小生、烂布小生、奶生子等。

谱例271

刘海砍樵　　　　湖南长沙花鼓戏



（二）湖北花鼓戏

流行于湖北省的大部分县市，影响及于湖南、江西、安徽、河南、陕西、浙江等省部分地区。在湖北分支为东路（麻城）、西路（黄陂、孝感）、北路（应山）、府河路（随县）、襄河路（天门、沔阳）及鄂北（襄阳、远安）、鄂西北等路。

湖北花鼓戏是在高跷、竹马、采莲船等民间歌舞基础上发展而成的。最早为丑、旦的对对戏和小丑、小旦、小生的三小戏。据说二百多年前天门、沔阳一带农村已有灯戏。清乾隆年间（公元1736—1795年）花鼓戏的主要唱腔之一罗罗腔已传至扬州。道

光三十年（公元1850年）以前，汉口已有“土荡约看花鼓戏，开场总在两三更”(叶调元诗)的记载。同治三年(公元1864年)以前，鄂西秭归闹元宵，也有“城乡皆有饰女妆为花鼓戏者”的记载。
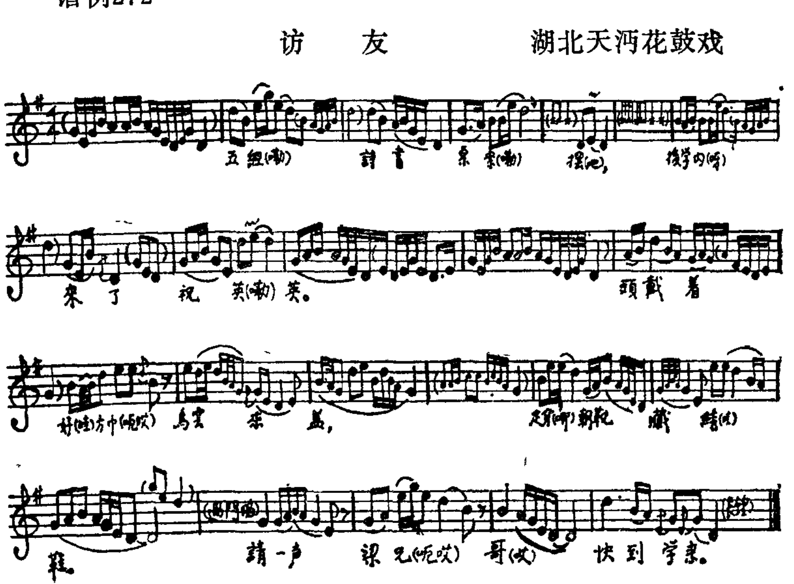
湖北花鼓戏的唱腔主要有打锣腔和大筒腔。

打锣腔，是在鄂东民歌的基础上受高腔的影响而形成的，当地称“哦呵腔”。各地名称和演唱风格虽异，但共同的都是用人声帮腔，锣鼓伴奏。唱腔结构以上下句为基本形式，常由起腔、正腔、腰板、落腔四部分组成，而又有多种板式变化。

大筒腔，因主奏乐器为大筒胡琴(定re-la弦)而得名。源于四川梁山，亦称梁山调。其曲调结构由上下句或上下句过门相对称的四个乐句组成。基本板式有一流（或称单句子，一句词用上下两句腔唱完）、二流（或称双句子，一句词用一句腔唱完）。唱腔有男女分腔和不分腔之别，音域宽广，真假声并用。尾音翻高8度，也有用平腔的。

谱例272

访　友　　　　湖北天沔花鼓戏



第二节　关于冲绳的“打花鼓”

在1986—1987年的冲绳考察期间，经查阅文献资料和实地调查，了解到在冲绳曾经存在过两种“打花鼓”，并称之为：正体打花鼓和变体打花鼓。现对照中国打花鼓的四种类型，前者当为作为戏曲剧目“打花鼓”在冲绳的流传，后者应是作为歌舞“花鼓舞”的变化。关于冲绳的正体打花鼓和中国打花鼓戏曲剧目之间的关系问题，前曾在《冲绳与中国的“打花鼓”》中作过论述，目前尚无修正和补充之处，下面就中国作为歌舞的“花鼓舞”与冲绳“伊集打花鼓”的关系作些比较，作为对前论《冲绳与中国“打花鼓”》的补充修正。

如前所述，中国“花鼓舞”，又称花鼓、打花鼓、花鼓子、地花鼓、花鼓小锣，是流行于安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、山东、山西、陕西、福建等省的一种民间歌舞形式。冲绳“伊集打花鼓”与之比较，在以下几个方面有着紧密的联系。

1. 人物。中国“花鼓舞”，各地虽有多种变化，但作为基本形式的安徽凤阳花鼓是由花鼓公、花鼓婆和相公等三个角色表演。“伊集打花鼓”虽然包括：筑佐事二人（警手）、唐按司一人、持烟斗者一人（童子）、持凉伞者一人、持棍二人、敲锣一人、敲铙钹一人、敲梆子一人、打鼓一人，但是，其中主要的舞蹈者是后三者，与中国“花鼓舞”人数相当。

2. 情节内容。中国“打花鼓”开始时，由花鼓婆上场，边打鼓，边舞蹈；接着，花鼓公与相公分别从两边上场，花鼓公手持铜锣，与花鼓婆对舞，相公从旁打岔。相公以言语引诱花鼓婆，遭斥责。相公下，花鼓公、婆再舞，在热烈气氛中结束。

“伊集打花鼓”摒弃了相公打岔和引诱花鼓婆的情节，而衍

化为以队形、舞步变化为主的行列式舞蹈。开始唱第一段歌词时，全体人物一列行列上场，敲锣打鼓者舞蹈。唱第二、三段歌词时，敲铙钹者、敲梆子者、打鼓者三人在场上表演各种动作，并变换队形，其他人物在舞台内里合着音乐节拍原地踏步。按司等退场。敲梆子者退场。最后，打鼓者、敲铙钹者再次在舞台正中表演各种动作，音乐节奏加快，舞步更加激烈，情绪更趋热烈。从以上“伊集打花鼓”的演出形式看，似与中国福建南部的南安县曾经有过的--种在踩街游行队列中的演出形式有相似之处。如前所述，南安打花鼓的队列中，亦有花鼓、小锣、钹，边走边舞。只是《伊集打花鼓》增加了各种人物，似乎为达官贵人外出巡视，而有花鼓娱乐。

3. 表演动作。中国“花鼓舞”以花鼓婆的击鼓（双槌击、单槌击）、花鼓公的敲锣为基本舞步。此外，有弓身、侧击的过沟步，以及男女前俯后仰的“鸡啄米”步。冲绳“伊集打花鼓”的基本舞步，正与中国“花鼓舞”的击鼓、敲锣步伐相同，有前击、后击、正击、反击，也许是由于主要舞蹈者的三人均由男角担任的缘故，其动作更为夸张，活动幅度更大，因而更显潇洒活泼、刚健优美。高潮处，打鼓者与敲铙钹者以类似于中国“花鼓舞”鸡啄米式的舞步，加快节奏跳来，更显热烈。最后，只剩敲铙钹者的欢快独舞，具有中国小丑的滑稽幽默、风趣欢乐的情趣。

下面根据贾淑华女士的分析，试对冲绳“伊集打花鼓”与福建闽南南安“打花鼓”在舞蹈动作的造型、动律、线条等方面作些比较。

在舞蹈动作的造型方面，值得注意的有三：其一，福建闽南“打花鼓”中，在高兴时有这样的动作：双脚交替跳起，在空中的腿是商羊腿舞姿，即：



双手敲打着导具（鼓槌和铜锣），打法是拿槌的手上下打锣，拿锣的手上下翻动。在日本冲绳的“伊集打花鼓”中也同样有这个动作，当跳到高兴时，手上的小钗也是上下翻打着，跳着同样的动作。其二，在福建闽南“打花鼓”中有一个动作叫“斗鸡”，当左脚向前踩一步时，右脚向后吸起小腿，上身向前倾，女右手打鼓，男打锣。右脚落地，左腿自然抬起，勾脚弯膝，上身后仰，右手举过头。如图：



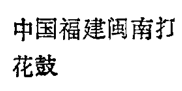


这一动作在日本冲绳“伊集打花鼓”中也可以看到。下面是其图式与中国福建闽南“打花鼓”

日本冲绳伊集打花鼓

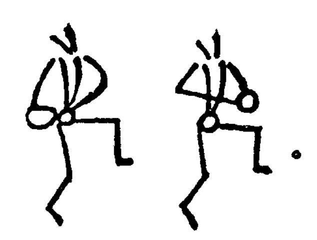






中国福建闽南打花鼓

的比较。其三，还有一个动作，在福建闽南“打花鼓”中，叫“走步”，右腿抬起九十度，曲膝，上身向右拧，双手在身体的右侧打

锣后，换到另一边做同样的动作，如图：。

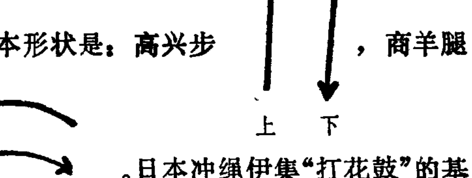
在日本冲绳“伊集打花鼓”中，也有类似动作，其不同之处，只是在于动力腿上，日本是吸腿，中国是商羊腿。下面是日本冲绳

的这一动作的图式： 

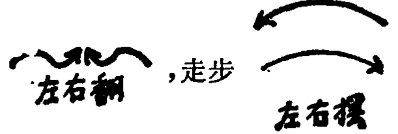
在福建闽南“打花鼓”舞蹈中，其全部舞蹈动作的造型只有六个：高兴步、斗鸡步、走步、马步左右摆、商羊腿左右翻、前虚点地左右翻。在以上比较之中，冲绳“伊集打花鼓”与之相同的就有三个，占百分之五十。

从动律的角度进行分析的话，二者之间亦有许多相同之处。如：高兴步的动律都是在上身不动的情况下，腿部上下跳动；斗鸡步，主要是在身体动作的前倾后仰；走步，是上身的左右摆动，加之手的配合。

在舞蹈动作的线条方面，如果把福建闽南“打花鼓”的舞蹈

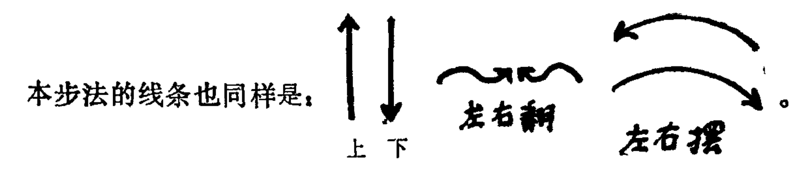
动作画成线条的话，其基本形状是：高兴步 

，商羊腿



，走步 。日本冲绳伊集“打花鼓”的基

本步法的线条也同样是：



除此，再无别的动律和线条。

4．曲调。正如笔者在《琉球三线一扬调子考》中所指出的，"伊集打花鼓"的曲调已改用琉球音阶，其基本音阶为：do、mi、fa、sol、si、do（《伊集打花鼓之歌》见谱例195） 乍一听，与中国"花鼓舞"的曲调完全不同，但是，如果将三线的定弦法作改换：由原来的一扬调子（定si、do、sol）改为中国的正调定弦法（定sol、la、mi），而用相同的按指位置演奏，那么，其曲调就变成中国式五声音阶：sol、la、do、re、mi、sol。（曲谱见谱例196《伊集打花鼓之歌拟构体》）如果再将经过改变后的曲调与曾在中国的"凤阳花鼓"中运用过的《茉莉花》（鲜花调）曲调作对照的话，又可发觉它们之间在乐句、乐段的结束音和旋律骨干音方面的共同点竟如此之多，仅在个别加花、装饰音上有繁简的变化，（《茉莉花》曲调见谱例197第二行）。由此，我们可以作如下推断，即：由中国"花鼓舞"的《茉莉花》到《伊集打花鼓之歌》，经历过长期的变化，其间有多种渐变的阶段，而上述的三个曲调如果作逆向考察的话，似乎可以看成是其中的三个阶段，即：中国《茉莉花》→《伊集打花鼓之歌》拟构体→《伊集打花鼓之歌》。由此，我们可以看出，与三线紧相关联，用三线伴奏的民俗音乐，在其变化发展中，有着较为明显的规律性，即：以定弦法的变化为主导，随之而调整按弦位置，引起音阶、旋法的变化，然而，在总的旋律线条、骨干音、起落音级、结构形式、结构幅度等方面，均保留着原有

的基本形式。具体分析请参见本卷第三章《冲绳三线一扬调子考》。

因此，我们可以把冲绳打花鼓及《打花鼓之歌》的变化，作为民俗艺能及其音乐变化的一种类型和典型实例看待。

第八章　中国与冲绳的《划龙船》与《龙船歌》

——民俗音乐考察实例之二——

本章为笔者于1987年4月、5月在冲绳县那霸市对当地民俗活动“划龙船”及“龙船歌”的考察报告。在此作为不用三线伴奏的民俗音乐实例，可以看出，脱离三线的民俗音乐具有较大的即兴性和自由度，因此，即使在民俗活动中，歌词内容，歌唱方式、节奏、歌词读音等方面，保存着与中国有一定关联的因素，但是在曲调方面却有如此巨大的差别。以致于到目前为止尚未寻出对其复原的规律。

下面就是笔者对冲绳《划龙船》与《龙船歌》的初步考察。

1987年4月29日，在一个偶然的机会，和照喜名朝一先生一同到了那霸市爬龙振兴会，承蒙吉浜照训会长、东敏雄先生等人的美意，得到了聆听“爬龙歌”的机会，并产生了浓厚的兴趣。此后，在爬龙振兴会的诸先生的协助下，又于5月2日晚上作了录音采访，5月5日观赏了实地的爬龙舟竞渡。进而，对“爬龙歌”作了采谱，并查阅了有关的文献资料。现将粗略心得报告如下。

第一节 划龙船的由来

“划龙船”作为一种民俗行事，在中国各地广泛地流行着。其由来，当与二千多年前的中国伟大诗人屈原有密切的关联。

屈原（约公元前340～约公元前278年）是中国历史上的战国时代（公元前475年～公元前221年）的楚国人，曾经辅佐楚怀王，做过左徒（官名，其职责是参与议论国事、发布号令、接待宾客）、三闾大夫（掌管昭、屈、景三姓贵族的官）。主张彰明法度，举贤荐能。并且在与列国争强方面也有良策。但是遭到奸臣的谗言，而被免职。在顷襄王的时代被放逐，长期流浪沅水、湘江流域。后因楚国的政治更加腐败，首都郢亦为秦兵攻破，他既无力挽救楚国的危亡，又深感政治理想无法实现，于五月五日遂抱石投汨罗江而死。屈原死后，感于他的爱国精神，人民无限悲痛，每年五月五日都举行划龙舟的行事，以示打捞屈原遗体之意，往河里投粽子，寄托鱼虾不蛆屈原遗体之愿。

琉球王朝时代的划龙船的由来，据史籍记载有三种说法。

一是《琉球国由来记·卷九·唐荣旧记全集》的记载：“爬龙舟。盖为吊屈原而作也。本国原无此舟焉。窃按诸书，屈原楚贤臣也，事怀王，被谗贬于江南。五月五日投汨罗而死。楚人，每至此日，皆伤其死，并将舟楫以拯之。历年渐久，改造龙舟。是乃龙舟之所由兴也。今见，中华江村人民，每年五月，多造龙舟，竞渡为吊。而称之曰：为祝太平之盛仪也。然则本国，始设此舟者，盖三十六姓，既到本国，然后为祝太平仪事，而能设此舟也，明矣。然本国从何世何年，始用此仪，未知其详焉。”此为三十六姓传来说。

二是《琉球国旧记·卷四·爬龙舟》的记载：“（爬龙舟）

俗谚曰：昔有长滨大夫者，曾住那霸西村，今呼其地曰长滨，姓名未传。奉命入闽赴京，已效南京龙舟而回来，即五日造舟，竞渡那霸津，以祝太平也。由是，每年五月三日，乘龙舟者，必著白帷子，以泛于西海云尔。往昔有久米、那霸、若狭、垣花、泉崎、上泊、下泊等，爬龙舟数只。今有那霸、久米村、泊村，三只也。”此为长滨大夫说。

第三，《球阳》第五十三条《龙舟竞渡说》中，在列举前两种说法之后，还记载：“一说曰，南山王弟汪应祖，尝至南京入（国子）监肄业，时看龙舟竞渡于江心，甚慕之，已归本国，卜地于丰见，临江筑建一城，以为栖居焉，名之丰见城。此时，汪应祖效中华制法，创造龙舟。至初四日，各邑龙舟，必至城下，竞渡前江，以备呈览。至于今世，每年端午前一日，那霸、久米村、泊村，爬龙舟三只，必到丰见濑威部前，丰见城祝女恭祭品，以祈景福。龙舟人等，亦登津屋，向丰见濑以行拜礼，自此而始焉，云尔。然而，历世久远，莫从稽详焉。”此为汪应祖传来说。

然而，无论是三十六姓传来说，或是长滨大夫传来说、汪应祖传来说，都是从中国传到冲绳，并且都与纪念屈原有关。

但是在琉球，随着时代的变迁，划龙船的场合、划龙船的龙船数和划龙船的内容也有变化。

在划龙船的场合方面，除了以上所记载的在五月端午节作为民俗行事而举行之外，还作为招待册封使的重阳宴的节目内容之一，在册封使来琉球之后的旧历九月九日举行。这在胡靖《杜天使册封琉球真迹奇观》、张学礼《中山纪略》、徐葆光《中山传信录》、李鼎元《使琉球记》中都有记载。根据这些记载，至迟在杜三策作为册封使到琉球（公元1636年）的时候，划龙船就成了款待册封使的节目。此前的情况如何，因为册封使录中没有记

载，很难断定。

在龙船竞渡的龙船数方面，据册封使录的记载，1633年重阳节为六只，1663年重阳节为五只，1683年为三只，1719年为三只。另，据《琉球国旧记》的记载，在端午节的龙舟竞渡中，“往昔有久米村、那霸、若狭、垣花、泉崎、上泊、下泊等”七只，“今有那霸、久米村、泊村、三只也。”也就是说，在《琉球国旧记》成书的1731年，就基本定型为泊村、久米村、那霸的三只龙舟竞渡。并且以此三船分别代表琉球、中国、日本。

在划龙船的内容方面，琉球的划龙船除了具有与中国相同的悼念屈原，寄托追求正义事业的愿望之外，琉球王朝时代，伴随着龙船竞渡，还举行祭事。由丰见城村的祝女，在丰见城设立祭坛，进行祈愿，划龙船的竞渡者也登上丰见城朝拜，祝人寿年丰、盛世太平。同时，还仰望着国王的行幸，敬瞻圣颜，祝国王万寿无疆。因此，划龙船在过去成为琉球王国的一种盛大的年中行事。而龙船歌又是这一风俗行事的重要内容之一。

第二节　福建和中国其他地方的龙船歌

为了研究琉球的龙船歌，这里先简略叙述中国和福建的“龙船歌”的情况。

“龙船歌”作为民间风俗歌的一种，又称“龙船调”。为划龙舟时所唱的歌曲。在中国，流行于南方的各省、各民族中。除汉族以外，还在少数民族中流行。并且在歌唱日期、歌唱曲调方面也不一样。

在歌唱日期方面，汉族在端午节（旧历五月五日），苗族在

旧历五月二十四日至二十七日，傣族在泼水节。

在歌唱曲调方面，不仅汉族、苗族、傣族有不同的曲调，而且汉族的各地也都有不同的曲调。然而，共同的都是在举行祭江仪式，或者船靠岸休息时演唱。而在竞船紧张时，则仅用锣鼓敲打，统一节奏，鼓舞士气。

根据记载，琉球王朝时代的爬龙船与福建省的爬龙船有紧密的联系，为便于今后的进一步研究，在此，拟着重对福建“龙船歌”作简略介绍，以供参考。
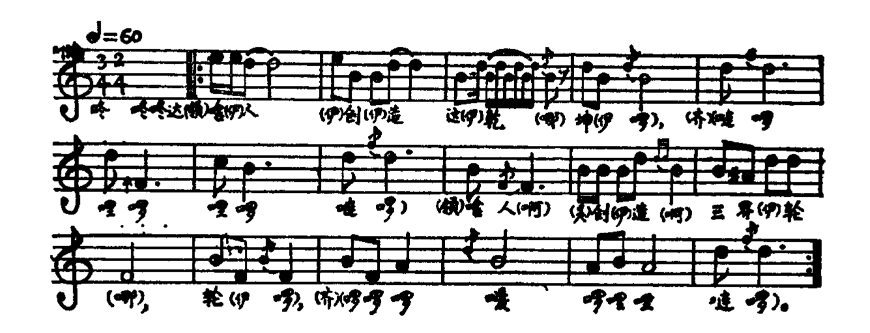
和中国其他地方的“龙船歌”一样，福建的“龙船歌”也是在端午节祭江竞渡时演唱的一种民间习俗歌曲。《重纂福建通志卷五十五·风俗》载：“竞渡，楚人以吊屈原，后四方相承，遂为故事。闽俗尤重之。”据查，龙舟竞渡和龙船歌，在福建几乎各地都有，只是演唱场合、活动时间以及歌词、曲调略有差异。亦有内容与吊祭屈原无关的。其中，云霄、诏安的《龙船歌》、仙游的《龙鼓诗》较为突出，泉州的《采莲歌》也很有特色、

一、云霄《龙船歌》

在云霄县上窖一带，世代相传，在竞舟之前，先要举行献江仪式，献江时舵手挥舞红旗，歌唱“龙船歌”，江中一唱众和，十分壮观。上窖的“龙船歌”分“献江歌”、“辞江歌”、“赏酒歌”。其中“献江歌”的音阶颇具特色，其全部音列为 f^1a^1 $^{\#}a^1b^1c^2d^2e^2f^2$，旋律中常有增四度音程出现。总的情绪是在苍劲有力之中，蕴含着悲愤、壮烈。

谱例273
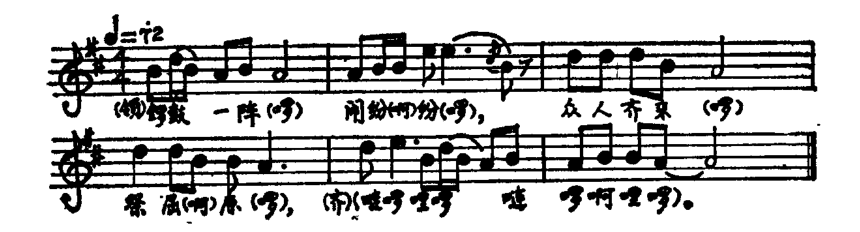
献　江　歌



在云霄县荷步一带，龙船竞渡之前，先要“溜船”，溜船时齐唱龙船歌，悼念屈原，鼓舞士气，以争取竞渡获胜。其歌声雄壮有力，气势磅礴。音调较为简炼、朴实。

谱例274

龙　船　歌
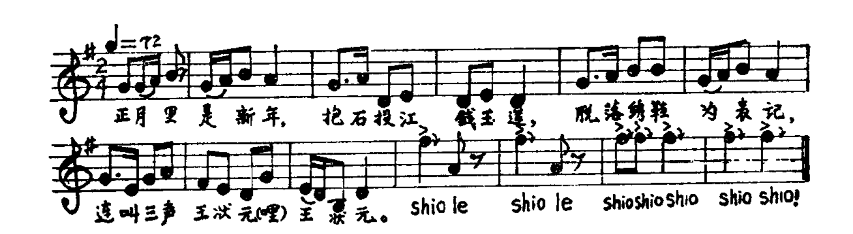


二、诏安《龙船鼓歌》

这是诏安城北门外许姓宗族的祖传的民歌。昔时，每年自四月初一起，便开始了演唱龙船歌的活动。每天晚饭后出发，大队人群，沿着北门外的街道，举着各式各样的灯笼，唱着龙船鼓歌。这一行列的最前头是一对大灯，接着是群众的灯的行列，此后是两个歌手，一敲大锣，一打大鼓，领唱龙船鼓歌，其余群众

帮腔。演唱的曲调较为多样，有“十二个月”、“九侯岩”、“五月五”、“广寒宫”等。这些龙船鼓歌的帮腔都是“shio-e, shio-e,shio,shio, shio”，这种呼号，气魄宏伟壮阔，坚定有力，很能衬托船只前进的动势。现试举‘十二个月’曲调如下：

谱例275

龙船鼓歌：十二个月
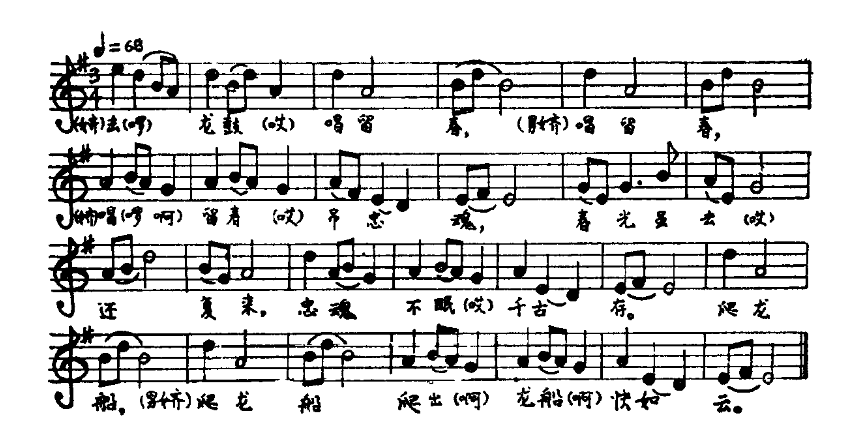


三、仙游《龙鼓诗》

《龙鼓诗》是流行于仙游县枫亭镇、莆田县的东沙和惠安北部等地的一种习俗歌曲。

《龙鼓诗》的内容和以下历史传说有关：宋末宰相陆秀夫，忠宋不降元，抱太子帝昺逃至仙游县枫亭镇北门土城内佛水亭，与蔡日忠的女儿蔡荔娘成婚。后见国势已危，于三月三十日抱太子于崖山投海殉命。后来蔡荔娘又组织娘子军重举义旗报国。枫亭等地人民，于每年旧历三月三十日在江边借“留春”为名，击鼓演唱“留春歌”来悼念陆秀夫。“留春歌”演唱时，一领众和，曲调朴实、优美，唱时击鼓以伴，因此，当地群众命之曰“龙鼓诗”。

谱例276

龙 鼓 诗
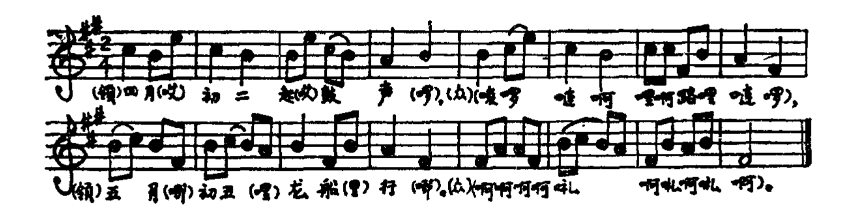


四、泉州《采莲歌》

“采莲”是泉州市的古老风俗。《泉州府志卷二十·风俗》载：“五月初一采莲，城中神庙及乡村之人，以木刻龙头，击鼓锣，迎于人家，唱歌谣，劳以钱或酒米。”采莲之“采”为方言，意为拂拭去尘（俗称大扫除为采尘），当地民间借“采莲”以寄托驱邪除魔，保庇平安的意愿。旧时每年四月初一，将本地方神庙内的木龙头抬出，到铺头铺尾堆放垃圾之处烧金放炮，意为去邪。四月底，在宫庙内烧金点香，使龙头附上神灵，同时备办土制龙王头、土孩儿、红枣灯，五月初一清晨再添上一盆鲜花，然后组成采莲队，由两个童男扛木龙头，加上小旗二支，一锣，一鼓，一唢呐，有时还加上笛子、拍板，吹吹打打，到本地方各家各户“采莲”。

采莲歌”是采莲过程中所唱的歌曲。歌词内容有吊祭屈原、祈求平安、歌唱自然景物等。目前所流传的基本曲调仅有一首，歌唱时，常有变化。因唱词中，多有出现‘唆啰嗹啊’等衬词，所以，也有称“采莲歌”为“唆啰嗹”的。

谱例277

采 莲 歌



第三节　冲绳的龙船歌

如前所述，“划龙船”这一民俗行事，曾经由中国传入古代的冲绳，并且作为一个重要的行事而每年举行。只是到废藩以后，随着废藩而被停止。直到庆祝日俄战役胜利时成为最后的一次。

近年来，以1974年的冲绳国际海洋博览会的举行为契机，使龙船竞渡的行事得以再兴，至笔者在冲绳考察的1987年已是第十三个年头。

目前冲绳的“龙船歌”据那霸市龙船振兴会《爬龙船再兴趣意书》的记录，有《泊爬龙歌》、《久米爬龙歌》、《那霸爬龙歌》。在录音采访过程中，从曲调看，有：《泊爬龙歌》曲调二首，《久米爬龙歌》曲调二首，《那霸爬龙歌》的曲调与《久米爬龙歌》的其中一首基本相同。

冲绳的“龙船歌”，如果和中国的“龙船歌”作比较的话，有以下的相同点和变化。

一、演唱的时间和场合

如前所述，中国的“龙船歌”，随着民族（例如汉族、苗族、傣族）、地域（例如福建的云霄、诏安、泉州等地）的不

同，而有差异，但是，原来的正式的行事是在旧历五月五日，因此，龙船歌的演唱的时间，比较普遍的也是在这一天。演唱的场合多数是在龙舟竞渡之前的祭江仪式，或溜船的时候。而龙舟竞渡的过程中，却只以锣鼓统一节奏。

与中国相同的，在冲绳作为传统行事的龙舟竞渡，也是在旧历五月五日端午节举行。此外，据册封使录记载，也作为款待册封使的节目之一，在册封使到琉球的旧历九月九日的重阳节举行。“龙船歌”的演唱场合，也是在溜舟的时候。

二、节　奏

与上演唱场合相联系的，由于中国和琉球的“龙船歌”都不是直接配合龙船竞渡的动作，而是在比较悠闲的溜船之中演唱的，所以它们的节奏都不是很强烈，相对的还比较自由，例如：中国的云霄上窖‘祭江歌’、荷步‘龙船歌’都有许多较为自由的长音，冲绳的《泊爬龙歌（一）》、《久米爬龙歌（一）》与上相类似的，节奏也是比较自由。

三、演唱方式

演唱方式都是一领众和。只是领唱者稍有区别。在中国，领唱者常由舵手担任；在冲绳，领唱者常由船上的专任歌唱者担任。

帮唱者则都是其余划船者。

四、演唱内容

中国的“龙船歌”中，虽然也有与吊祭屈原无关的，例如仙游的“龙鼓诗”是吊念宋末忠臣陆秀夫的，诏安“十二个月”是演唱民间故事的，其他也有唱四时景色的。但是，基本的内容仍

然是以纪念屈原、歌颂屈原的爱国主义精神为主。

随着“爬龙”行事内容的转化，冲绳“龙船歌”的内容与中国“龙船歌”比较有了较大的变化。其中，没有直接吊祭屈原的词句，而是以祈愿太平、丰年为主，同时也表达了对国王的崇敬心情。

值得注意的是，其中还有两段汉文、汉语的歌词。

一是《久米爬龙歌》中的后半部份。在那霸市爬龙振兴会‘爬龙船再兴趣意书’中既有汉文，又有片假名的读音记录，现转引如下：

三只龙船是弟兄　サンキルンチエウシテイーシエン
相拼相爬上丰城　シセンペンシセンパシセンフーニチン
仰瞻圣颜咫尺间　エンンセンシンエンチチチエン
年丰民安乐太平　ニエンフーミンアンロウターイビン

三龙船也池中游　サンルンチエウエチチエンエー
彩童歌唱报隆恩　チセイトンエウチセンパオリユンエン
凤凰台上凤凰游　フンヘーンタインセンフンヘーンエー
天朝仁德如海深　テソチセ门ニンテエスハイシニ

也啰哩哑哩哷嘞　エ——ロ——リ——イヤ——リ——ル——ニ　ライ

这一歌词第二段和作为册封使于一六八三年到琉球的汪楫《使琉球杂录》中所记录的第一段歌词相同。和徐葆光《中山传信录》所记《龙舟太平词》的内容也相近。

现将汪楫《使琉球杂录》的《龙船歌》歌词引录如下。

三龙舟也池中游，彩童歌唱报重恩；
凤凰台上凤凰游，天朝仁德如海深。
球国歌唱报重恩，忠敬两字万世心；
一朝表奏九重天，双凤衔书渡碧渊。
风送玉音知帝德，云卷旌旗五色悬；
炎海藐然隔远洲，南屏北座枕中流。
福星临照双呈彩，草木含辉露下稠；
气吞云梦压飞尘，恭承圣泽宏赍新。
自惭海岳恩难报，忠诚两字长书绅；
天池挺出双瑞莲，炎帝赠君荷益钱。
金樽未尽莫辞醉，又看秋鸿促水仙。
太乙星移下泰阶，长安日丽拥三台；
归帆自有风神佑，万里长途一瞬间。
锦舸言旋入帝东，车书万里庆升平，
大清日月当天照，常有余光到海域。

一是《泊爬龙歌》的后半部。在那霸市爬龙振兴会，“爬龙船再兴趣意书”中，有片假名记录的汉语读音，但是没有汉字。现根据读音，试记写汉字如下。

エーフツチユーイチーターウ
（哎）福 州　一去　到
ハウターウスンネーンエイ
（噢）到　　新年　　（哎）
さーぬぶてたばちやるテふくらしや
やーんぬくにやーにへおがま

エーインチエーサンチエ
（哎）龙　船　三　只

チーフアンシー

齐　划　起

さーぬふちたほちやるうふくらしや

やーんぬくにやーにへおがま

エーウオーターウ　　ハウターウ

（哎）波　　涛　　　　号　　嗬

ワ…ヤーンハンネーイエイ

划　船　　行（呐　　哎）

さーぬふちたぼちやるうふくらしや

やーんぬくにやーにへおがま

エーチヤイチー　　シヤンイー

（哎）彩　　旗　　　三　枝

パツシヤンオー

爬　上　　河

さーぬふち太ぼちやる　うふくらしや

やーんぬくにやーにへおがま

从以上记录看，《泊爬龙歌》的歌词，由于流传过程中读音的讹传，其内容也有讹误，尚有待于今后的进一步考证。

另，颇具趣味的是，这首《泊爬龙歌》的歌词很明显的是汉语和琉语的掺合物，在各段唱词中，上句用汉语，下句用琉语。在琉语的歌词中，表达了祈愿丰年太平的愿望。

五　演唱语言

无庸置疑的，以上冲绳"爬龙歌"基本上是以琉球方言演唱

的。然而，值得注意的是前引两首汉语歌词，到底是用北京读音，还是福建方言读音？如果是福建方言的话，又是福建什么地区的方言呢？

诚然，目前要下肯定的结论是困难的。但是，从读音看，《泊爬龙歌》的后半部的读音，比较接近于福州方言。现将琉球的片假名读音，和由此推测的汉字的福州方言读音对照如下：

片 假 名

エーフツチユーイーチーターウハウターウスンネーンエイ

(哎) 福州 一 去 到 (噢) 新 年 (哎)

エーインチエーサンチエーチーフアンシー

(哎) 龙船 三 只 齐 划 起

エーウオーターウハウターウワツセーンハンネーイエイ

(哎) 波 涛 号淘 划船 行 (呐) (哎)

エーチヤイチーシセンイーパツシヤンオー

(哎) 彩 旗 三 枝 爬 上 河

福州方言读音

fu jiu i ke gao sin nian

福州一去到新年

liong suog san jia zie wu ki

龙 船 三 只 齐 划 起

bo duo ho duo wa suog hen

波 涛 号 淘 划 船 行

cai qi san jie pa suon o

彩 旗 三 枝 爬 上 河

另外，唱词中的“福州”地名的出现，也可以作为该唱词与福州有关的旁证。

《久米爬龙歌》则与福建南部漳州一带的方言的读音比较接

近。其中，尤以“三只龙船是弟兄，相拼相爬上丰城”的读音更加明显。然而，就中也掺杂着琉球化了的北京语的读音，所谓“琉球官话”的读音。

对于漳州方言的影响问题，从久米系家谱资料和册封使录的记录中是可以得到解答的。

据那霸市史编集室《氏集·首里那霸》（那霸市史资料编第一卷五家谱资料（一）别册）载、久米村的姓氏中，祖先出生地为福建的有：

蔡氏　福建泉州府南安县人

毛氏　福建漳州府龙溪县人

王氏　福建漳州府龙溪县人

林氏　福建福州府闽县林浦之人

郑氏　福建福州府长乐县人

梁氏　福建福州府长乐县人

陈氏　福建人

阮氏　福建漳州府龙溪县人

以上记载中，漳州府龙溪县人为最多。

陈侃《使琉球录》载：“从予驾舟者，闽县河口之民约十之八；上文所云长年数人（临风不惧之舵手），乃漳州人也。漳州以海为生，童而习之。至老不休；风涛之惊，见惯浑闲事耳。”据此，随册封使东渡之舟工中，漳州府人亦占优势。根据以上两方面的理由，《久米龙船歌》的读音中曾受到漳州方言的影响是很自然的事情。

六　音阶、旋法

中国“龙船歌”如前所引的几例，除云霄上窖“献江歌”之

外，其余的音阶全部属于中国传统的五声音阶do、re、mi、sol、la、do，运用中国传统的五声性旋法，即在相邻音级之间没有半音的直接连接，只有大二度与小三度的连接。

琉球“爬龙歌”的音阶均用do、mi、fa、sol、si、do的琉球音阶，和以大三度、小二度的连续为特征的琉球旋法。这种音阶旋法的运用在胡靖《杜天使册封琉球真记奇观》中已有记载：“时重九，宴天使观竞渡于斯潭。……有六龙竞渡潭中，每舟置歌童卜人，头戴扇面团，制如金笠，垂一金蝶，羽如莺翅，身被珠璎珞，飞带杂垂，如仙童样，各持一描金杖，支手，立舟中，齐唱夷调。两旁坐夷人，以短楫轮转拍浪，比合相斗，如闹然争胜状。”据此，在公元1633年时，琉球“爬龙歌”即已运用琉球风的曲调来歌唱。
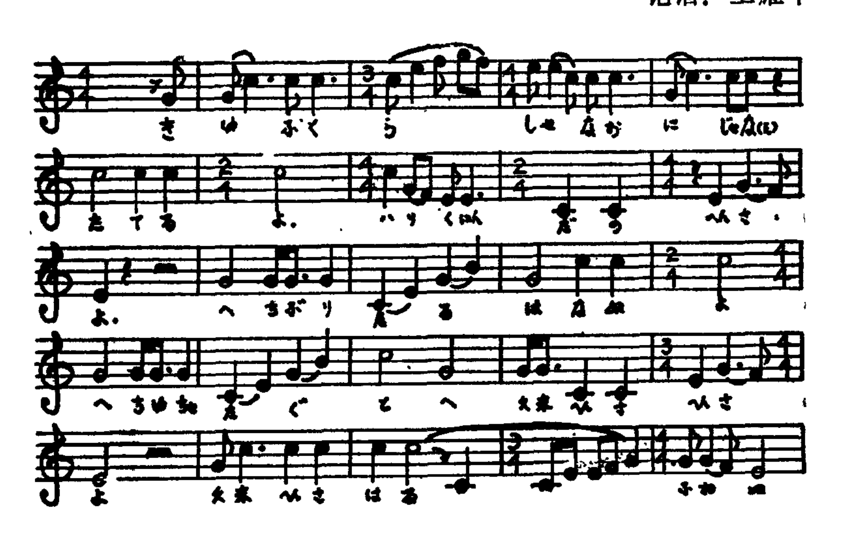
现将采录的冲绳“爬龙歌”的曲谱附录于后。

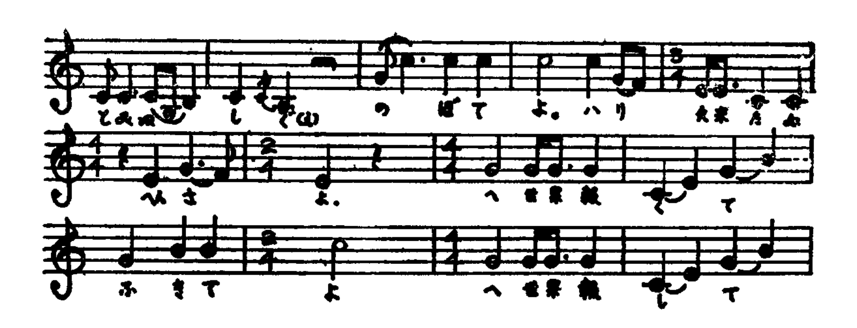
谱例278

久米爬龙歌（一）

歌唱：东敏雄

记谱：王耀华





谱例279

久米爬龙歌（二）　　歌唱：东敏雄

记谱：王耀华

三隻 龙船 是弟 兄，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

サンキ ルンチュウ シディ シュン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

相拼 相爬 上豊 城，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

シャンベン シャンバ シャンフン チン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

仰瞻 圣颜 咫尺 间，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

エンニャン シンエン チチ チェン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

年豊 民安 乐太 平，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

ニエンフ ミンアン ロウタイ ビン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

三龍 船也 池中 遊，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

サンルン チュウエ チチュン ユ，エ ロリ 代リ ルン ライ。

彩童 歌唱 報隆 恩，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

チャイトン コウチャン バオルン エン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

凤凰 台上 凤凰 遊，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。

フンハン タイシャン フンハン ユ，エ ロリ 代リ ルン ライ。

天朝 仁德 似海 深，也 啰哩 哑哩 嗹 赖。
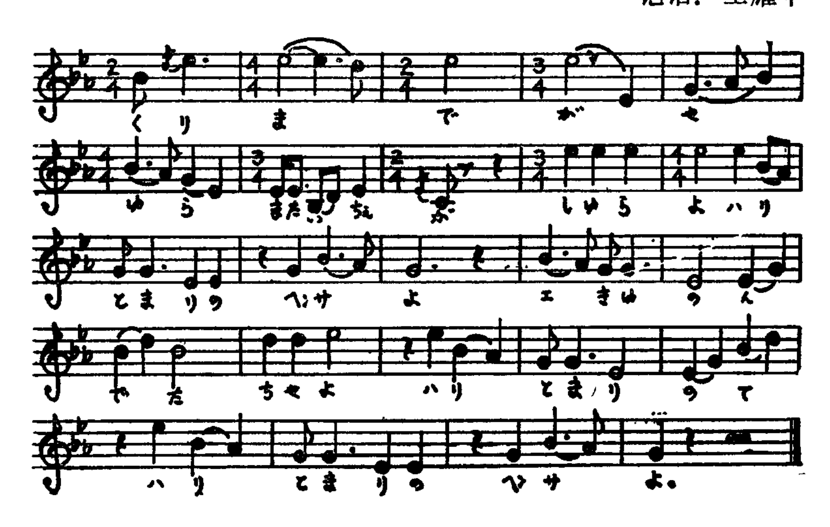
テンチャウ エンエ シウハイ シン，エ ロリ 代リ ルン ライ。

谱例280

泊爬龙歌（一）

歌唱：东敏雄

记谱：王耀华
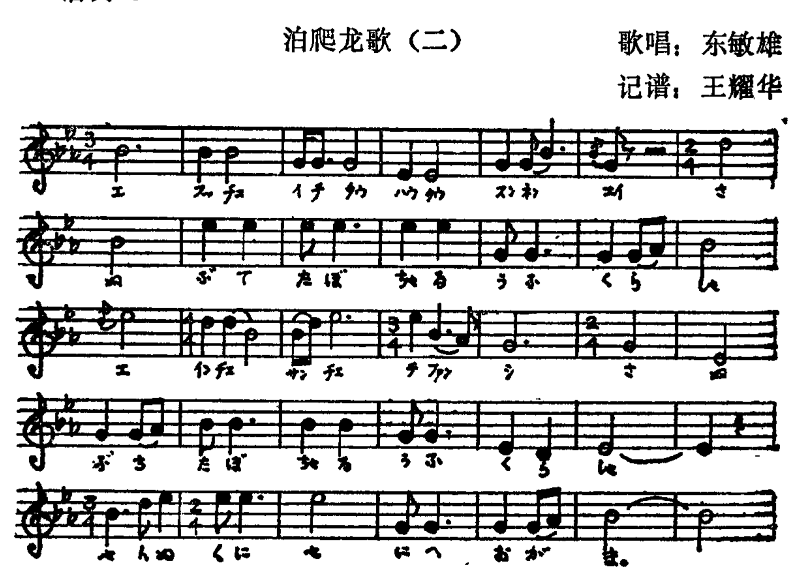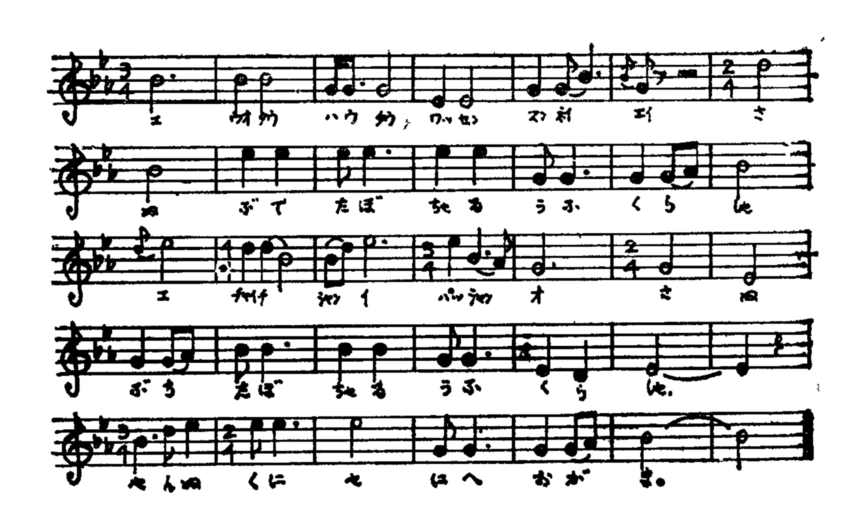


谱例281

泊爬龙歌（二）

歌唱：东敏雄

记谱：王耀华




ぶでたぼちゃるうふくらし
ぶちたぼちゃるうふくらし。

第九章　冲绳三线古典音乐与中国传统音乐中的一曲多变运用

在冲绳三线古典音乐中，其创作方式通常是以既成曲调填入新词，其中，亦有由旧曲调衍生出新曲调的情况。就里，到底有哪些演变规律，它们与中国传统音乐中的一曲多变运用有什么关系，本章拟就此问题略作分析。

第一节　冲绳三线古典音乐一曲多用的历史考察

一、一曲多词与一曲多变运用

冲绳三线古典音乐的一曲多用，应该包括一曲多词与一曲多变运用的两种情况。

一曲多词，就是在同一曲调中填入多首不同的歌词，这些歌词，内容虽不同，但感情类别相近、格式相同，适合于用同一曲

调来歌唱。在岛袋盛敏氏《琉歌大观》[1]中，收录有《嘉谢手风节》、《恩纳节》、《长伊平屋节》、《谢敷节》、《边野喜节》、《金武节》、《作田节》等节歌208曲目，1380首歌词。其中，同名歌词最多的是《仲风节》，达123首，以下顺次是：《仲间节》64首，《仲村渠节》55首，《干濑节》50首，《述怀节》49首，《散山节》42首，《嘉谢手风节》30首，《恩纳节》25首，《金武节》25首，《东江节》23首，《早作田节》20首，《久仁屋节》18首，《谢敷节》17首，《七尺节》16首，《中城前节》15首，《瓦屋节》15首，《兄卡纳依节》15首，《仲顺节》14首，《特牛节》14首，《立云节》14首，《花风节》13首，《本散山节》13首，《作田节》12首，《子持节》12首，《伊计离节》12首，《长伊平屋节》11首，《扬作田节》11首，《首里节》11首，《池当节》11首，《白濑走川节》11首，《坂本节》10首，《小浜节》10首，《出砂节》10首，《晓节》10首，……等。一种曲目一首歌词的是41首，只占曲目总数的19.7%。

一曲多变运用，指的是一个曲调在运用过程中，为适应歌词所表现的感情、内容需要而进行变化，甚至衍化出了新的曲调。这种情况在《屋嘉比朝寄工工四》[2]、《安富祖流工工四》[3]、《野村流工工四》[4]、《五线谱琉球古典音乐》[5]、《八重山古典民谣全集》[6]中都得到了充分反映。据笔者初步统计，其中：

[1]株式会社，博荣社刊，1964年。

[2]《屋嘉比朝寄工工四》，原本藏琉球大学图书馆，冲绳县教育委员会，1989年3月发行。

[3]《安富祖流工工四》，宫里春行编纂发行，1962年9月初版。

[4]《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会发行，1969年9月初版。

[5]《五线谱琉球古典音乐》，富浜定吉著，文教图书发行，1980年6月。

[6]《八重山古典民谣全集》糸洲长良著，音乐之友社发行，1974年4日。

《作田节》有《早作田节》、《扬作田节》、《作田节》、《中作田节》。

《仲风节》有《仲风节・本调子(一)》、《仲风节　本调子（二）》、《仲风节・二扬调子》、《仲风节・二扬下出》。

《述怀节》有《述怀节・本调子》、《述怀节・二扬调子》、《述怀节・二扬下出》。

《田名节》有《本田名节》、《昔田名节》。

《花风节》有《花风节》、《本花风节》。

《赤田花风节》有《赤田花风节》、《本赤田花风节》。

《谢武名节》有《长谢武名节》、《谢武名节》。

《伊平屋节》有《长伊平屋节》、《本伊平屋节》、《本伊平屋节・下出》。

《芋之叶节》有《芋之叶节》、《扬芋之叶节》。

《东江节》有《东江节　本调子》、《东江节・二扬调子》、《东江节・扬小》。

《小浜节》有《小浜节・本调子》、《小浜节・二扬调子》、《小浜节・二扬下出》。

《七尺节》有《七尺节》、《扬七尺节》。

《散山节》有《散山节・二扬调子》、《本散山节・本调子》。

《沈仁屋久节》有《沈仁屋久节》、《扬沈仁屋久节》。

《高祢久节》有《高祢久节》、《扬高祢久节》。

《千鸟节》有《千鸟节》、《浜千鸟节》。

《伊计离节》有《伊计离节　本调子》、《伊计离节・二扬调子》。

《大浦节》有《本大浦节》、《大浦节・三下调子》。

《立云节》有《立云节・二扬调子》、《立云节・本调

子》。

《百名节》有《百名节·二扬调子》、《百名节·本调子（一）》、《百名节·本调子（二）》。

《大浦越路节》有《大浦越路节·本调子》、《大浦越路节·二扬调子》。

《古见之浦节》有《古见之浦节·二扬调子》、《扬古见之浦节·一扬调子》。

现将它们在各种主要工工四谱本、五线谱本中出现的情况列一总表，以便查检。

冲绳三线古典音乐同名曲曲调变异总表

曲　目	曲　名	屋嘉比工工四	安富祖工工四	野村流工工四	五线谱琉球音乐	备注
作田节	早作田节		I_{12}	I_{13}	13	
	扬作田节		I_{83}	I_{53}	53	
	作田节		I_{89}	II_{2}	82	
	中作田节		I_{138}	IV_{32}	332	
仲风节	仲风节本调子		I_{210}	III_{89}	190	
	仲风节本调子		II_{213}	IV_{24}		
	仲风节二扬		II_{7}	II_{126}	245	
	仲风节二扬下出		II_{10}	III_{50}	248	
述怀节	述怀节本调子		I_{219}	IV_{26}	194	
	述怀节二扬		II_{13}	II_{129}	248	
	述怀节二扬下出		III_{15}	III_{53}	365	

续表

曲目	曲名	屋嘉比工工四	安富祖工工四	野村流工工四	五线谱琉球音乐	备注
田名节	本田名节		I_{51}	I_{58}	57	
	昔田名节		I_{86}	IV_{11}	323	
花风节	花风节		I_{69}	I_{75}	59	
	本花风节		I_{74}	I_{79}	65	
赤田花风节	赤田花风节		II_{39}	IV_{30}	344	
	本赤田花风节				380	
谢武名节	谢武名节		I_{94}	II_{7}	87	
	长谢武名节		I_{128}	II_{41}	114	
伊平屋节	长伊平屋节		I_{187}	II_{100}	170	
	本伊平屋节		I_{195}	II_{115}	177	
	本伊平屋节下出		I_{199}			
芋之叶节	芋之叶节		I_{61}	I_{74}		
	扬芋之叶节		II_{234}	II_{56}		
东江节	东江节本调子		I_{202}	II_{112}	183	
	东江节二扬		II_{132}	II_{37}		
	东江节扬小		II_{135}	II_{40}		
小浜节	小浜节本调子		II_{180}			
	小浜节二扬		II_{182}	IV_{79}	356	

续表

曲　目	曲　名	屋嘉比工工四	安富祖工工四	野村流工工四	五线谱琉球音乐	备注
	小浜节二扬下出		I_{184}			
七尺节	七尺节		II_{18}	III_{21}	217	
	扬七尺节		II_{20}	III_{23}	219	
散山节	散山节二扬		II_{4}	III_{5}	208	
	本散山节本调子		I_{38}	I_{42}	43	
沈仁屋久节	沈仁屋久节		II_{67}	IV_{72}	282	
	扬沈仁屋久节		II_{68}	IV_{4}	283	
高祢久节	高祢久节	9	II_{70}	IV_{6}	291	
	扬高祢久节	9	II_{71}	IV_{7}	289	
千鸟节	千鸟节		II_{209}		368	
	浜千鸟节		II_{241}	III_{45}	240	
伊计离节	伊计离节本调子		II_{80}	IV_{43}	312	
	伊计离节二扬		I_{266}			
大浦节	本大浦节		I_{30}	III_{65}	254	
	大浦节（三下）		I_{64}	III_{59}		
立云节	立云节二扬	19	I_{17}	III_{14}		
	立云节	18				

续表

曲目	曲名	屋嘉比工工四	安富祖工工四	野村流工工四	五线谱琉球音乐	备注
百名节	百名节二扬	25	Ⅱ$_{48}$	Ⅲ$_{17}$	221	
	百名节本调子（一）	25				
	百名节本调子（二）	25				
大浦越路节	大浦越路节	八重山古典民谣全集 17			273	
	大浦越路节二扬	八重山古典民谣全集 96				
古见之浦节	古见之浦节二扬	八重山古典民谣全集 94 屋19	Ⅱ$_{176}$	Ⅲ$_{18}$		
	扬古见之浦节一扬	八重山古典民谣全集 64	Ⅱ$_{178}$			

注：《屋嘉比工工四》系琉球大学图书馆藏《屋嘉比朝寄工工四》谱本的简称。

《安富祖工工四》系指宫里春行先生编纂发行的《安富祖流工工

四》（1962年9月初版发行）。

《野村流工工四》系指野村流古典音乐保存会《野村流工工四》（1969年6月25日初版发行）。

《五线谱琉球音乐》系富浜定吉先生《五线谱琉球古典音乐》（1980年6月发行　文教图书）。

《八重山古典民谣全集》系指糸洲长良先生编著的同名著作（1974年4月1日发行　音乐之友社）。

以上各栏所标罗马数字为卷本号码，阿拉伯数字为页码。

二、《屋嘉比朝寄工工四》中的同名曲的多种变体

冲绳三线古典音乐中的同名曲曲调变异的历史情况，可以从《屋嘉比朝寄工工四》谱本中得到部分了解。

如前所述，《屋嘉比朝寄工工四》是现存最早的一种工工四谱本。在该谱本中，有《立云节》2首，《百名节》3首，《高祢久节》2首。现分别考察如下。

（一）《高祢久节》

载于该谱本第九页，曲目名称均为《高祢久节》。从谱字看，前后两首均以本调子记谱；二者之间，总体形成上下四度的移位关系。谱中虽无节奏记号，但从现今流传的工工四谱本的同名曲曲谱亦可约略考察当时的节奏。下面是现今工工四谱本中的《高祢久节》、《扬高祢久节》与《屋嘉比朝寄工工四》中的两首《高祢久节》的工工四谱以及它们的五线谱译谱。

工工四谱

①现今工工四谱本《高祢久节》

工尺工 上四老上 尺工老工尺工〇

②屋嘉比朝寄工工四《高祢久节（一）》

工尺合尺上尺工〇工尺工尺

③现今工工四谱本《扬高祢久节》

七六七〇　　　七六七〇

④屋嘉比朝寄工工四《高祢久节（二）》

四六七〇　　　　七六七六

①工尺工五尺工老老四老四 上〇
②工〇工五尺工合老四老四 上〇
③七六七八六七中中尺中尺 工〇
④七六七八六七四中工 工中工〇

①尺〇工五工尺上尺上老四上
②尺〇工五工尺上〇上尺〇上
③六〇七八七六工〇工尺工〇
④六〇七八七六下尺〇下尺尺下尺〇

①上〇老合老老四 上尺工五尺工
②上〇老合老〇　上尺工五尺工
③工尺中四中中尺 工六七八六七
④下尺〇中四中中尺 工六七八六七

①老老四 上尺上〇老尺合〇工尺
②合老　上尺上〇老尺合〇工尺
③中中尺 工六工尺中〇四〇七六
④四中尺 工六工〇中〇四〇七六

①合〇合〇老合老老四 上尺工五
②合〇合〇老合老〇　上尺工五
③四〇四〇中四中中尺 工六七八
④四〇四〇中四中〇　工六七八

①尺工老老四 上尺上〇老尺合〇

②尺工合老　上尺上〇老尺合〇

③六七中中尺 工六工尺中〇四〇

④六七四中尺 工六工〇中〇四〇

①工尺工 上四老上 尺工〇
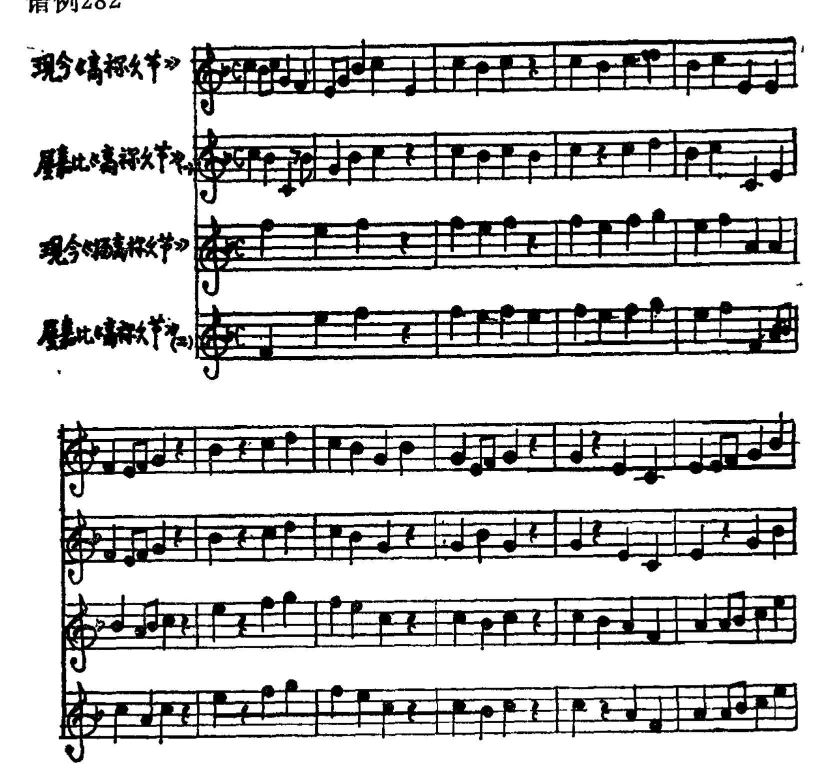
②工尺合〇
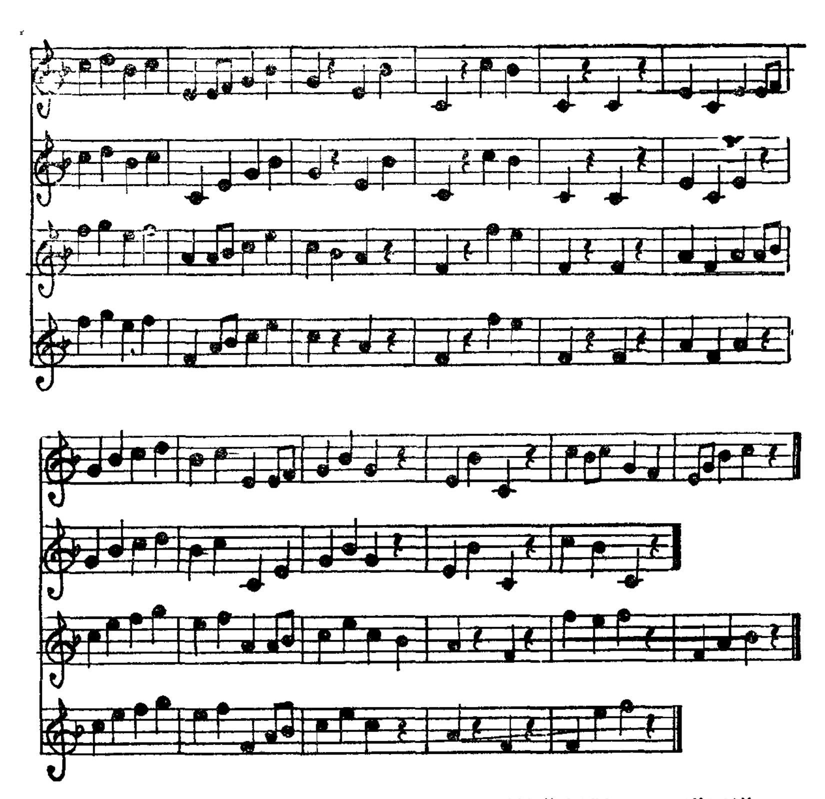
③七六七〇四中尺〇

④四六七〇

五线谱

谱例282





王耀华根据工工四谱译谱

（二）《立云节》

载于《屋嘉比朝寄工工四》第十八页。共两首。其中，后一首开头有注明“二扬”，即用二扬调子定弦法演奏；前一首没注，亦即用本调子定弦法演奏。从谱字看，前后两首之间形成高低五度的移位关系，只是本调子的那一首篇幅约长将近一倍。《屋嘉比朝寄工工四》并无明确的节奏记号，但是参考现今《安富祖流工工四》的《立云节·二扬调子》的节奏记号，尚可约略考察它们的节奏。下面是现今《立云节 二扬调子》、《屋嘉比朝寄工工四》中的两首《立云节》和它们的五线谱译谱。

工工四谱

①《安富祖流工工四》中的《立云节　二扬》

四七八〇八〇八〇五中工上工

②《屋嘉比朝寄工工四》中的《立云节·二扬》

四七八〇八〇八〇五七工上工

③《屋嘉比朝寄工工四》中的《立云节·本调子》

工五四工四乙四〇工〇工〇上老四乙四

①四〇四七四中工〇工七五〇

②　　四七　中工〇中七五〇

③合〇合尺合老四〇老尺上〇

①五中工上工 四〇四七四中五七

②五中工上工 四〇四七四中五七

③上老四乙四 合〇合尺合老上尺

①八〇　八〇八下八八〇五中工〇

②八〇八七八九八〇五中工〇

③工合尺 工合尺 工五工尺工 上老四〇

①上〇四〇四四中 工〇工四中 工五

②中七四〇四中　工〇〇　中七五
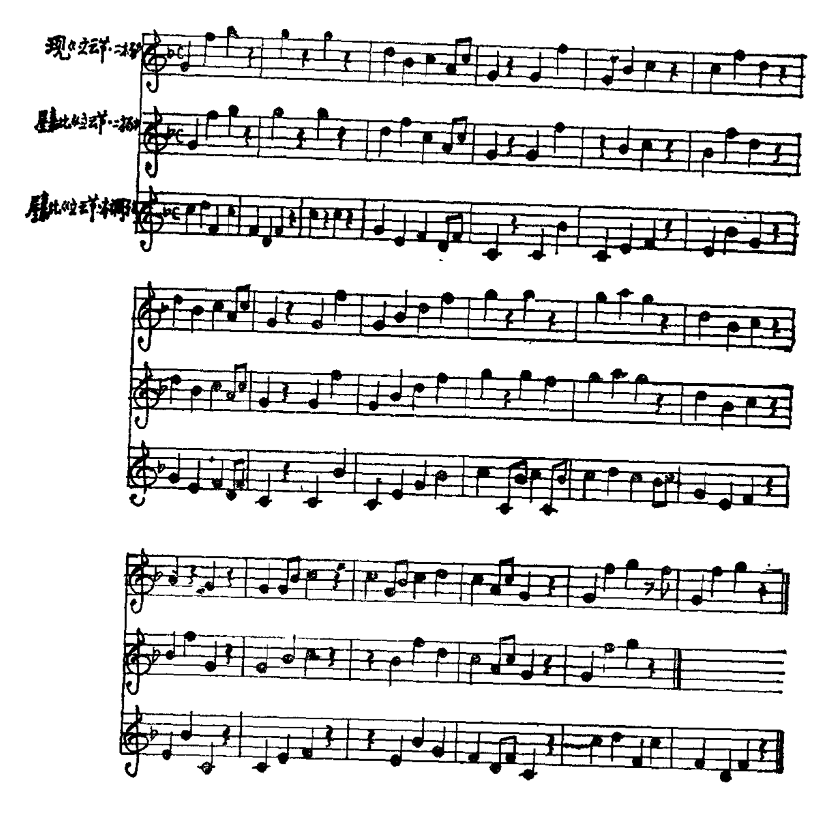
③老尺合〇合老　四〇〇　老尺上

①工上工 四〇四七八〇七 四七八〇

②工上工 四〇四七八

③四乙四 合……工五四工四乙四〇

五线谱



王耀华根据工工四谱译谱

谱例283

（三）《百名节》

载于该谱本第二十五页。共三首。对此，冲绳音乐研究家比嘉悦子氏曾写过专论《“屋嘉比工工四”与“百名节”》❶，将这三首《百名节》与现存同名曲作了比较对照，结果是该谱本中的第三首二扬调子的《百名节》与现存同名曲最为相似，其次是第二首、第一首。《屋嘉比朝寄工工四》并无详记休止符，因此，节奏不明确，但参照现存同名曲亦可约略可见其节奏。其调弦

❶载于野村流音乐协会《创立六十周年纪念志》，1984年12月，那霸。

法，除了第三首是二扬调子之外，其余两首均为本调子。三弦演奏的旋律，第二、三首较为接近，第一首为它们的下五度移位。下面是现今《百名节》、《屋嘉比朝寄工工四》中的三首《百名节》的工工四谱和它们的五线谱译谱。

工工四谱

①现行《百名节·二扬》

工上工 四〇五 工四合〇五中五〇

②屋嘉比《百名节·二扬》(3)

工四上　　　　工四合〇五工五〇

③屋嘉比《百名节·本调子》(2)

工中工 上〇　　工上合〇五工五〇

④屋嘉比《百名节·本调子》(1)

工五　　四工　四乙四〇上合上〇

①五中工五工上工 四〇四四中 工五
②五七五七五工上工 四四四中 工五
③五七五七五工中　工上〇上上尺
④上尺〇上四乙四 合〇合合老 四上

①工上工 四〇四四中 工五工上工 四〇
②工上工 四〇四四中 工五　工上工 四〇
③工五工中工 上〇上上尺 工五工中
④四乙四 合〇合合老 四上四乙四 合〇

①四四中 工〇工四中 工五工上工 四〇
②工四五〇工四工五工上工 四〇
③工上工上合工尺工五工中工

④合合老 四〇四合老 四上四 乙四 合〇
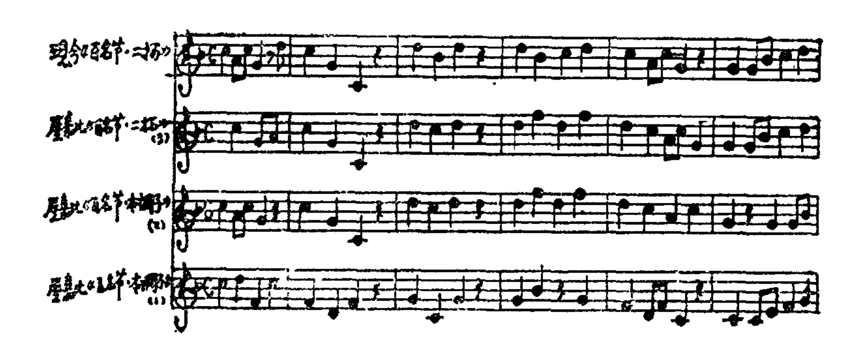
①四中工 五七八〇八〇八〇五中
②四中工 五七八〇八九八七五七
③上〇上上尺 五七八八九八五七
④合合老 上尺工合尺工五工尺工 上
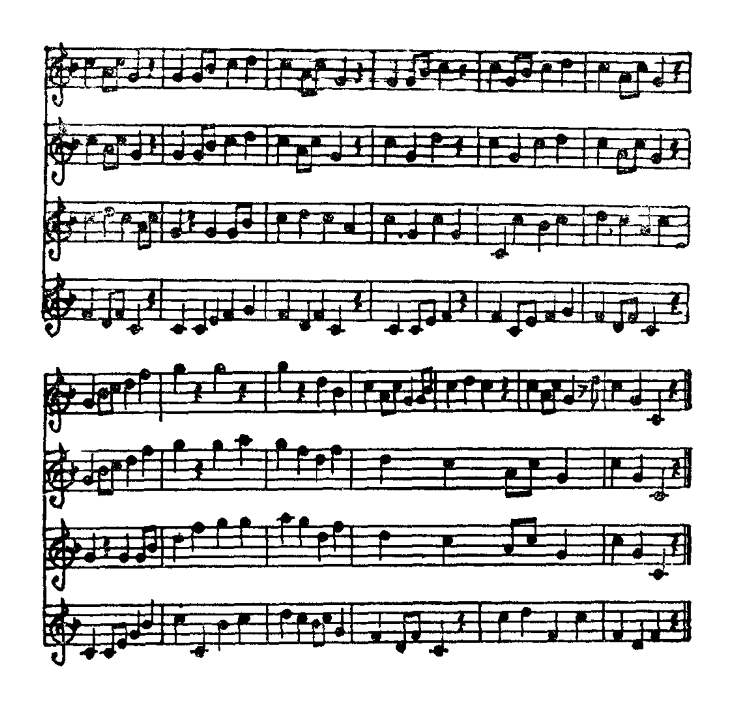
①工上工 四四中 工五工〇工上工 四〇五
②五工上工 四
③五工中工上
④四乙四 合　　　　　　工五四工

①工四合
②工四合
③工上合
④四乙四

五线谱

谱例284





在以上三首曲目的分析中，我们可以看出在《屋嘉比朝寄工工四》谱本出现的年代(大约在十八世纪中叶)，同名曲的曲调变异大致有三：本调子低腔（如《百名节》之一、《立云节》之一、《高袮久节》之二）、本调子高腔（如《百名节》之二、《高袮久节》之一）、二扬调子（如《立云节》之二、《百名节》之三）。其中，有些曲调至今仍存，如：《立云节》、《百名节》的二扬调子，《高袮久节》低腔、高腔；有些曲调当今已不传，如：《立云节》的本调子低腔、《百名节》的本调子高腔、低腔。从本调子低腔的较多消失，以及二扬调子曲调的流传看，能否把本调子低腔作为一种较为原生的型态，本调子高腔以及二扬调子的曲调作为一种再生型态看待呢？如果这种假设能暂时成立的话，那么，以上三首曲目诸变体的历史顺序能否作如下推

断呢？

《高袮久节》低腔──→《高袮久节》高腔（现今《扬高袮久节》）。

《立云节·本调子》低腔──→《立云节·二扬调子》（现今同名曲）。

《百名节·本调子》低腔──→《百名节·本调子》高腔──→《百名节·二扬调子》（现今同名曲）。

第二节　冲绳三线古典音乐一曲多变运用的现状考察

如前"冲绳三线古典音乐同名曲曲调变异总表"所示，一曲多变运用不仅在《屋嘉比朝寄工工四》谱本中存在，而且在《安富祖流工工四》、《野村流工工四》、《五线谱琉球古典音乐》、《八重山古典民谣全集》等谱本中也存在。后四种出版物作为现今仍存活于群众音乐生活中的曲目情况的反映，至今仍被冲绳各三线古典音乐研究所（音乐教室）所流传、演奏。因此，这些谱本中的曲目既是历史过程的积淀，又成为我们进行现状考察的对象。

综观"冲绳三线古典音乐同名曲曲调变异总表"，可以看出，同名曲曲调变异的情况，除了继承并发展了历史上曾经存在过的"扬"变之外，还有"本"、"早"、"中"、"长"、"昔"、"下出"，以及伴奏音型的变化等。

以下试作简略分析。

一、"扬"之义

在本书中卷第二章，论述冲绳三线调弦法时，我们曾对调弦法中的"扬"的意义作过考察，其基本意义是"上扬"、"升高"。在同名曲的曲调变异过程中，"扬"字的"上扬"、"升高"的基本意义没有改变，并有进一步扩展。大致有如下三种情况。

（一）定弦法的改变

在冲绳三线古典音乐中，一般说来，多以本调子为基本定弦法，同一首曲调，定弦法改变为"扬"调子类之后，往往在曲调名称前冠以"扬"字。如：《芋之叶节》为本调子，《扬芋之叶节》为二扬调子。

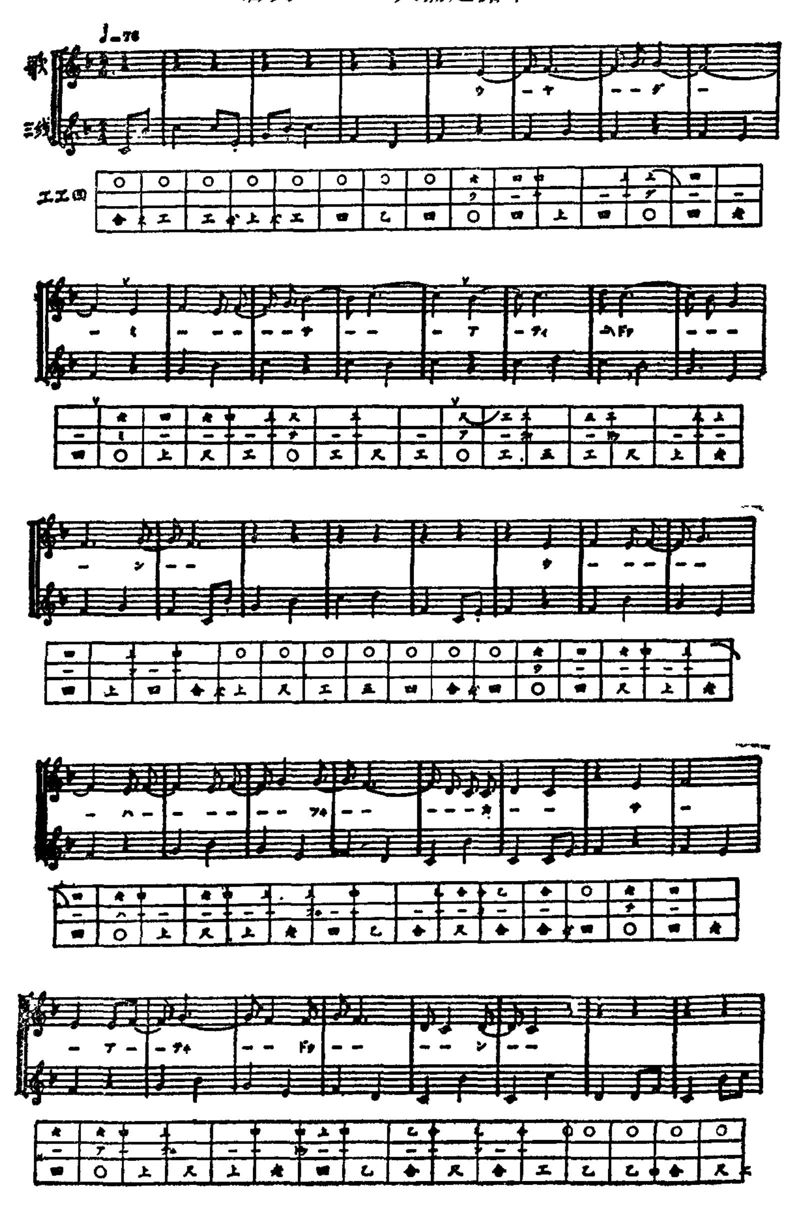
然而，尚有多种不同情况。如：①《本散山节》以本调子定弦，《散山节》则用二扬调子；②《大浦越路节》有本调子与二扬调子的两种唱奏法，但在曲目名称上并无区别，仅在记写二扬调子时加上后括号（二扬）；③《古见之浦节》是二扬调子，《扬古见之浦节》则是一扬调子；④《七尺节》与《扬七尺节》均为二扬调子；⑤《沈仁屋久节》与《扬沈仁屋久节》均为本调子。
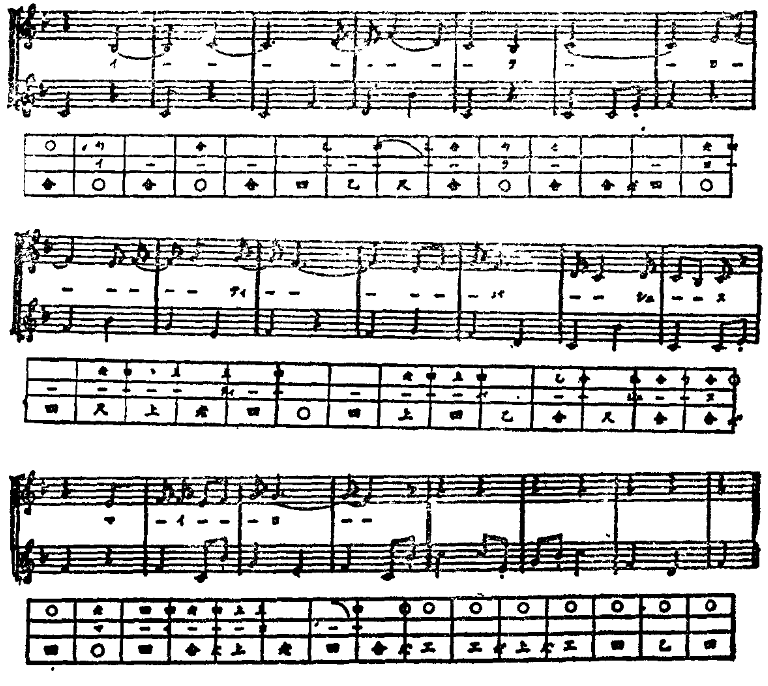
（二）全体旋律往高音区移位

其一，全体旋律往上方五度音区移位。如：《扬芋之叶节》是《芋之叶节》的上五度移位：《大浦越路节（二扬调子）》是《大浦越路节（本调子）》的上五度移位。前二者之间，无论在唱腔旋律或是三线演奏方面，几乎完全相同。后二者之间，唱腔旋律在大体一致的同时，节奏稍有演奏者的即兴性变化；三线演奏亦适应于定弦法和音区的变化而作了变化。下面是《大浦越路

节》的两首歌唱、三线和工工四谱。

谱例285 《大浦越路节》
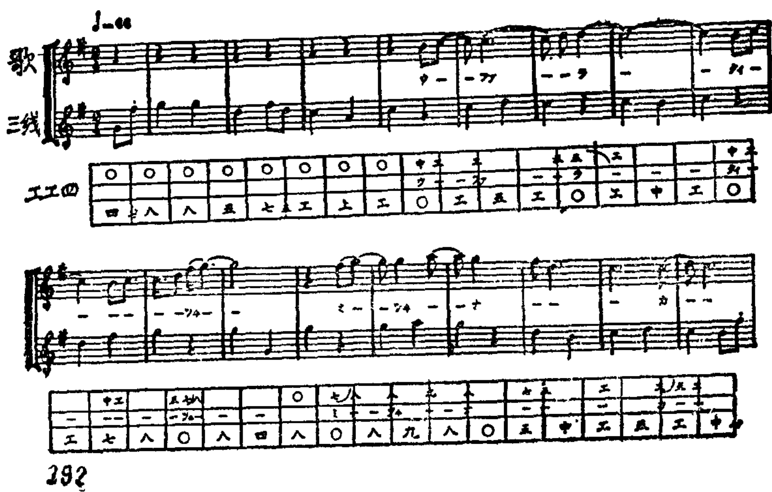


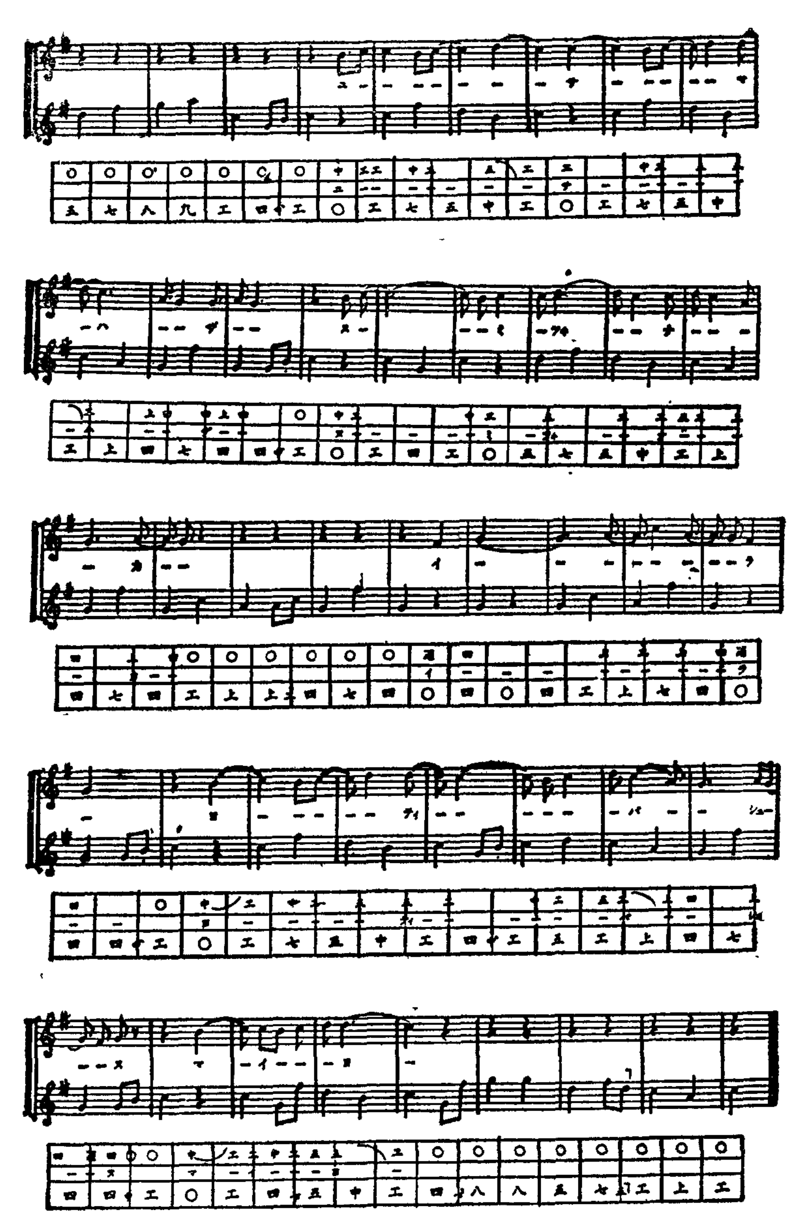


引自糸洲长良《八重山古典民谣全集》第17、18页

音乐之友社，1974，东京。

谱例286 大浦越路节（二扬）
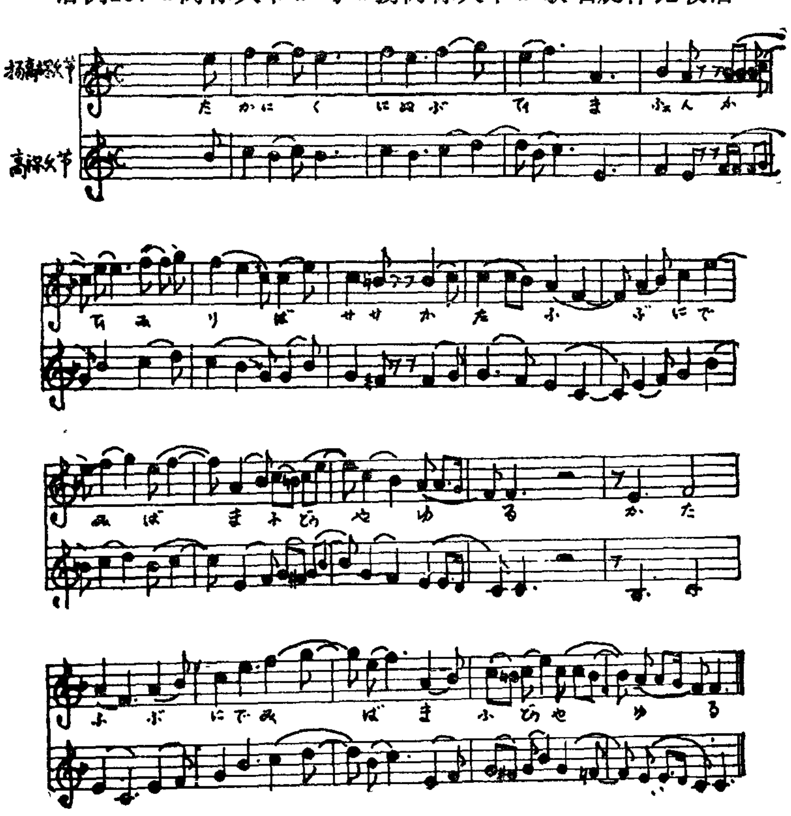




引自糸洲长良《八重山古典民谣全集》第96、97页

音乐之友社，1974，东京

其二、全体旋律往上方四度音区移位。如：前曾分析过的《扬高祢久节》是《高祢久节》的上四度移位，然而，都是本调子，是在同一调性范围内的旋律移位。

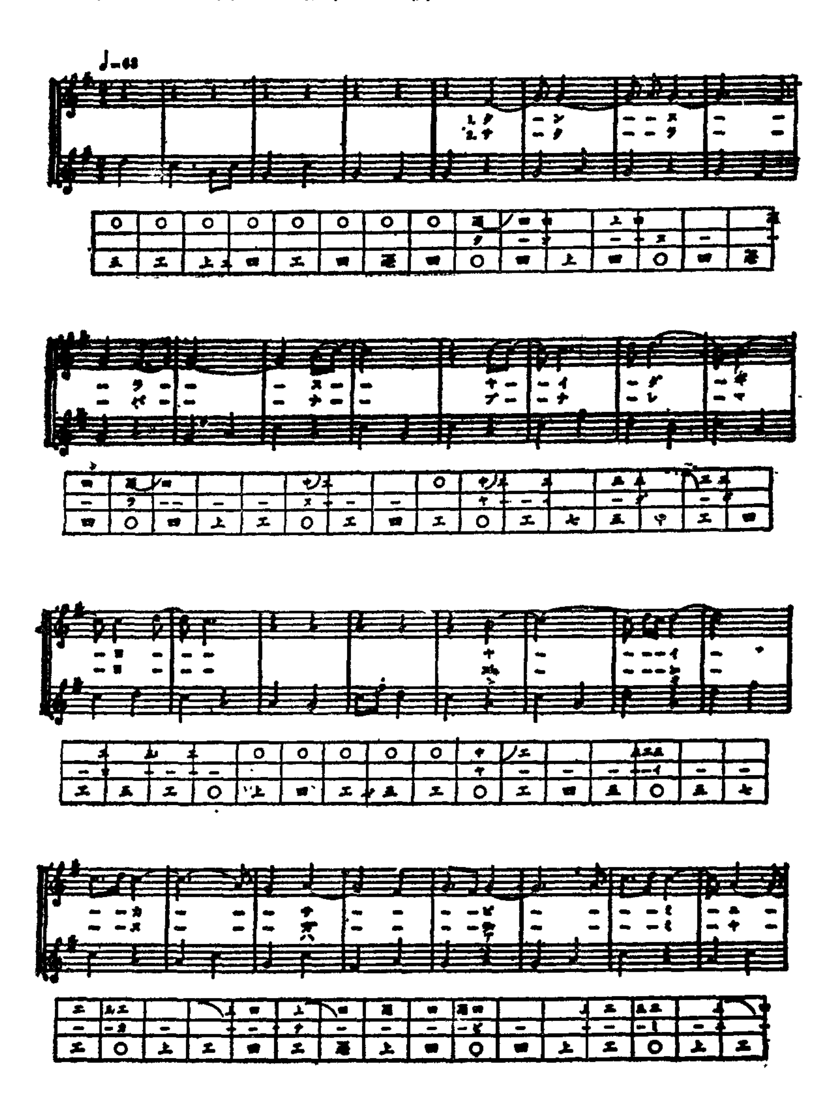
谱例287《高祢久节》与《扬高祢久节》歌唱旋律比较谱
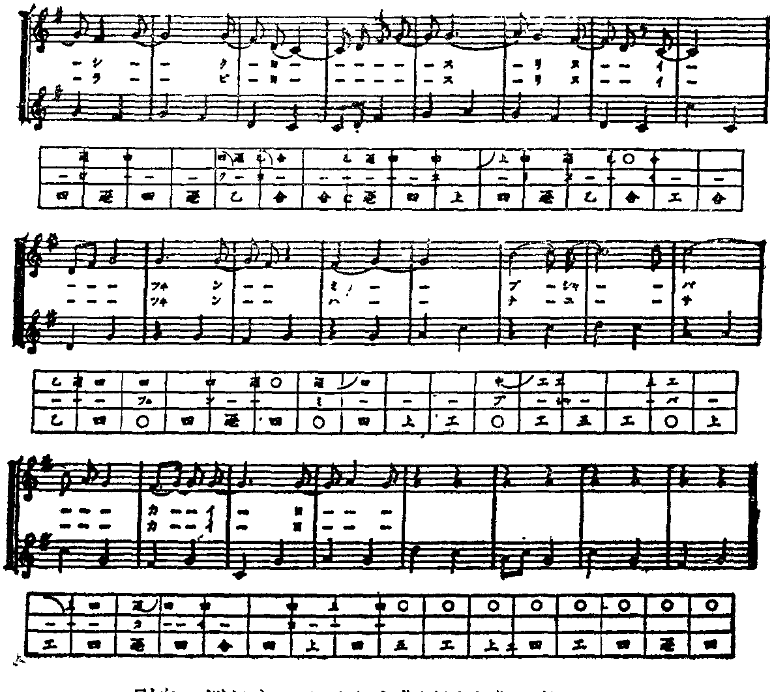


另如《扬古见之浦节(一扬)》是《古见之浦节（二扬）》的上四度调的移位。如本卷第三章所分析的，由于一扬调子在实际演奏中的音律的游移性，所以，糸洲长良氏在记谱时以♯、♭记号记谱，可是，二者之间的上下四度调的移位关系还是明显可见的。还值得注意的是，随着定弦法的改变，三线演奏音区也发生了变化，因此，三线演奏音型亦有改变，尤其在前奏、尾奏部分，

《扬古见之浦节（一扬）》的音型显得更为活跃而充满生气。下面是八重山古典民谣《古见之浦节（二扬）》与《扬古见之浦节（一扬）》的歌唱、三线和工工四乐谱。

谱例288《古见之浦节（二扬）》
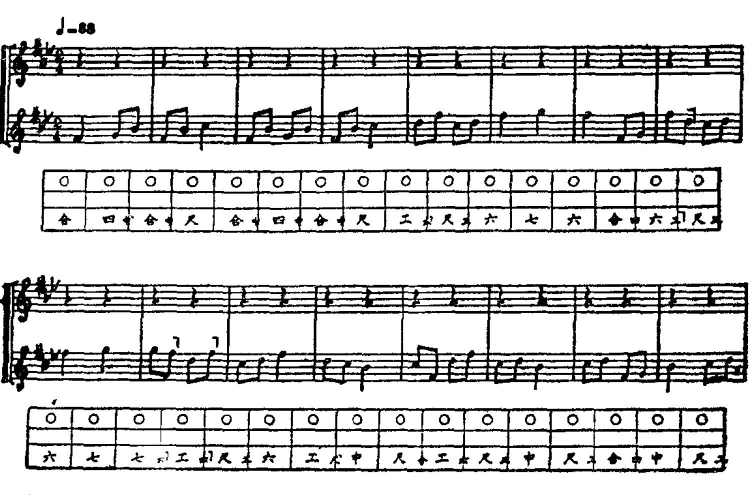


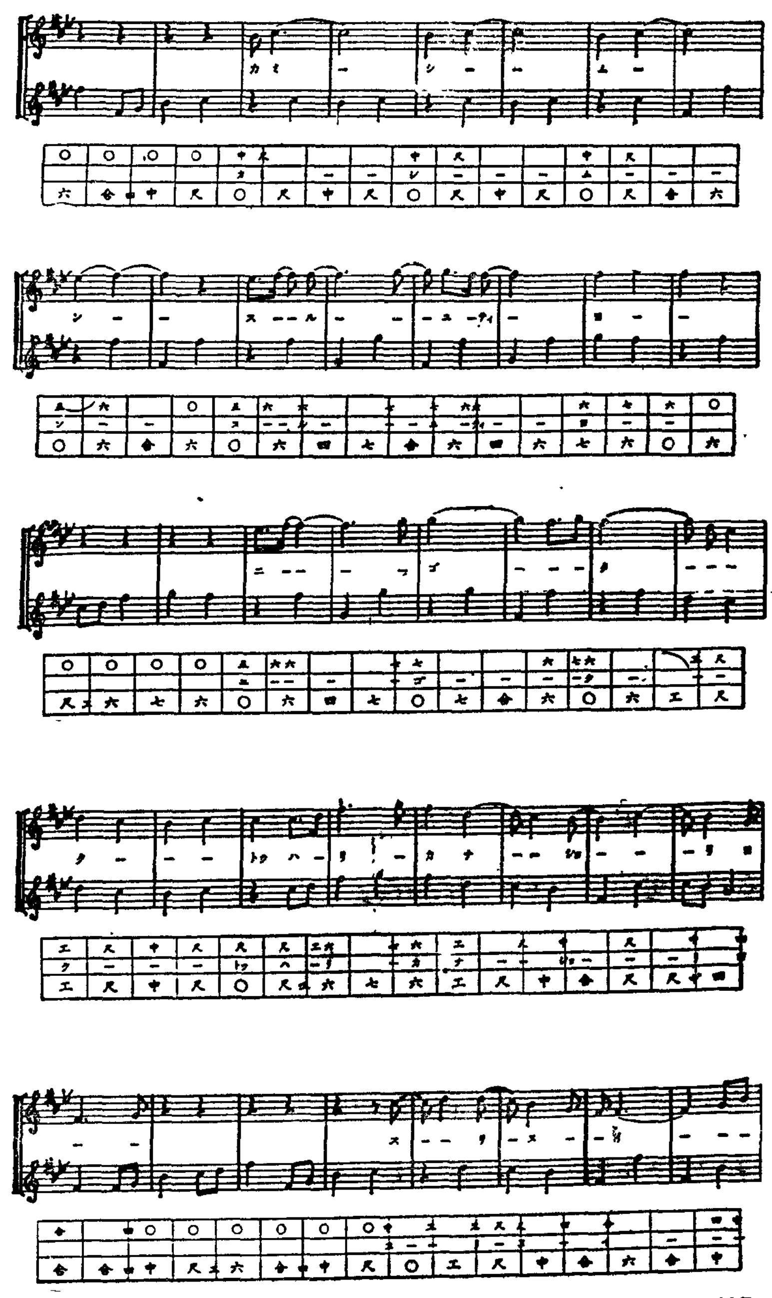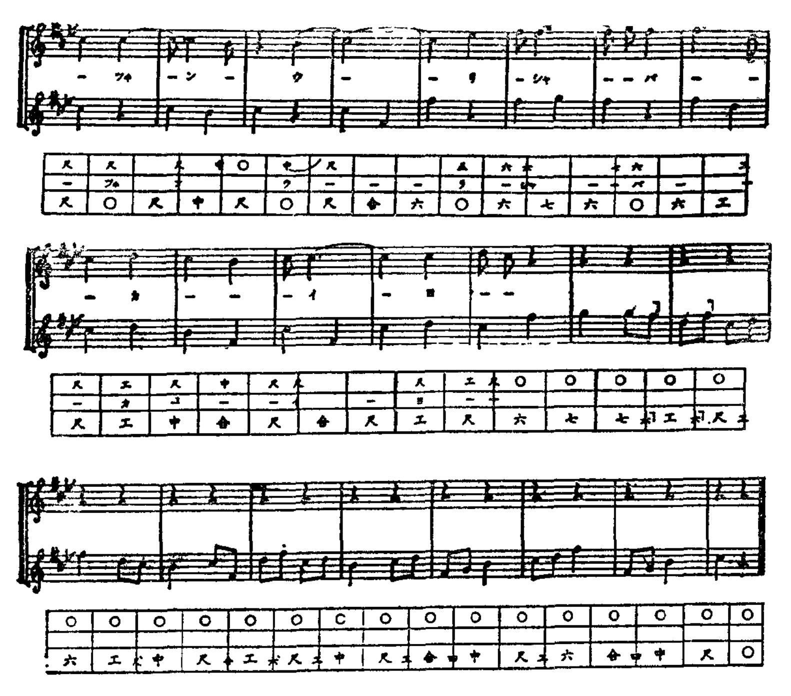


引自糸洲长良《八重山古典民谣全集》第94、95页

音乐之友社，1974，东京

谱例289　《扬古见之浦节（一扬）》







尺	尺	尺	中	○	中	尺			五	六	七	七	六		工
一	フィ	ン			ク	一	一	一	ヨ	一	シャ	一	一 パ	一	
尺	○	尺	中	尺	○	尺	合	六	○	六	七	六	○	六	工

尺	工	尺	中	尺	尺		尺	工	五 ○	○	○	○	○
一	ヵ	ユ	一	一	イ	一	ョ	一	一				
尺	工	中	合	尺	合	尺	工	尺	六	七	七	工	尺

○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
六	工	中	尺	工	尺	中	尺	合	中	尺	六	合	中	尺	○

引自糸洲长良《八重山古典民谣全集》第64、65、66页
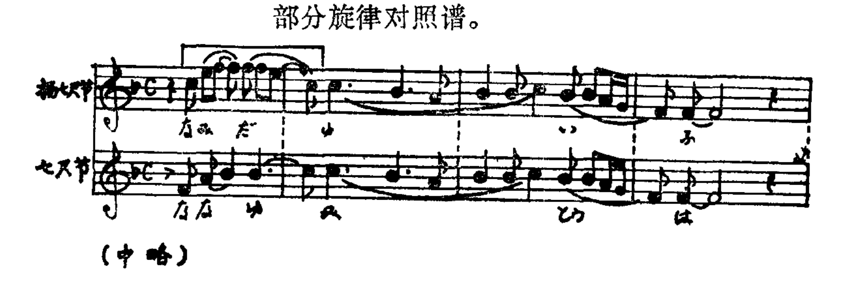
音乐之友社，1974，东京

（三）部分旋律音区的提高和移位
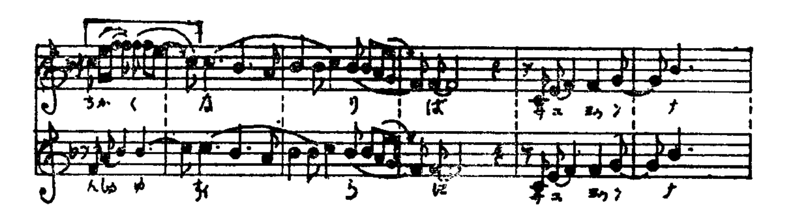
如《扬七尺节》与《七尺节》都用本调子演奏，大部分旋律也都相同，只是歌唱旋律的第一句与最后一句的开头，《扬七尺节》是《七尺节》的上方五度移位（见如下谱例中⌐号处）。

谱例290　《扬七尺节》与《七尺节》

部分旋律对照谱。



（中　略）



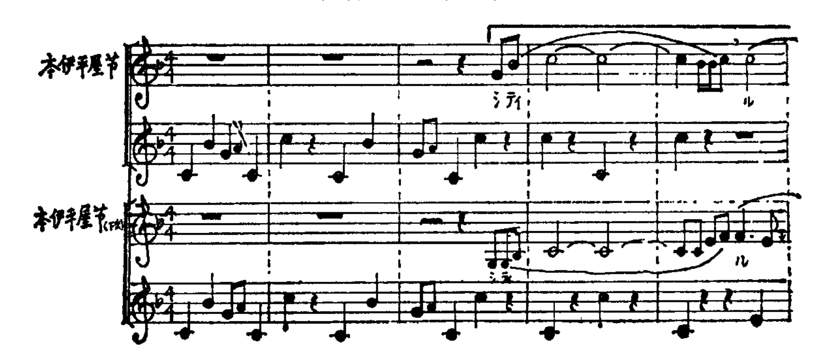
王耀华根据录音记谱
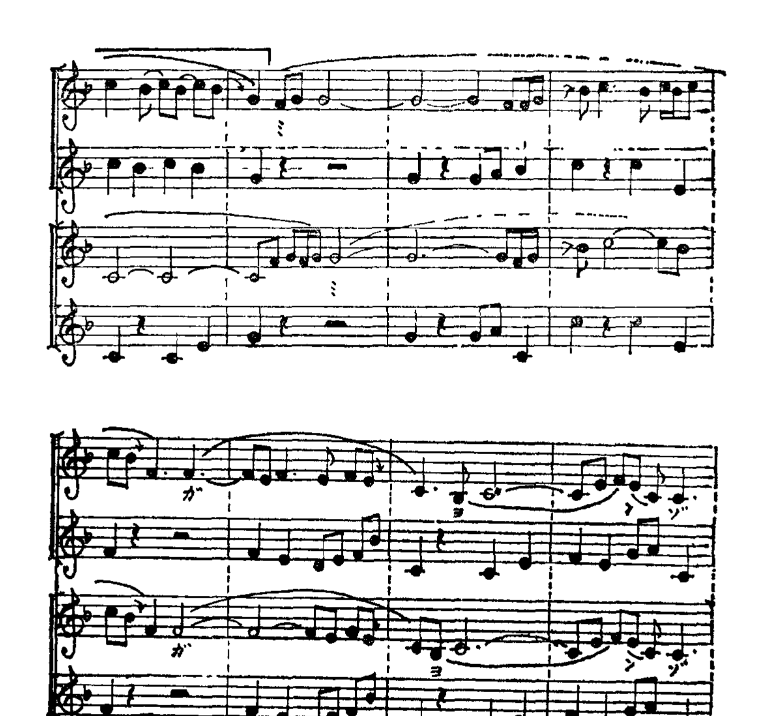
二、“下出”

“下出”就是在低音区起唱的意思。在冲绳三线古典音乐中，“下出”有两种情况：一是较为严格的低音区旋律移位，如《本伊平屋节（下出）》开关的旋律基本上是同名曲的低八度移位（见谱例291①┌┐号处）；二是从较低的音区开始起唱，整个乐句回绕于中低音区，但与同名曲旋律并不构成严格的旋律移位关系，如《仲风节（二扬、下出）》歌唱的开头旋律，头五个音节的旋律骨干音似与《仲风节（二扬）》形成上下四度移位关系（见谱例292❶┌┐处），接下去的旋律就并不形成严格的移位关系，而是在中低音区作自由发挥（见谱例292❷┌┐处）。

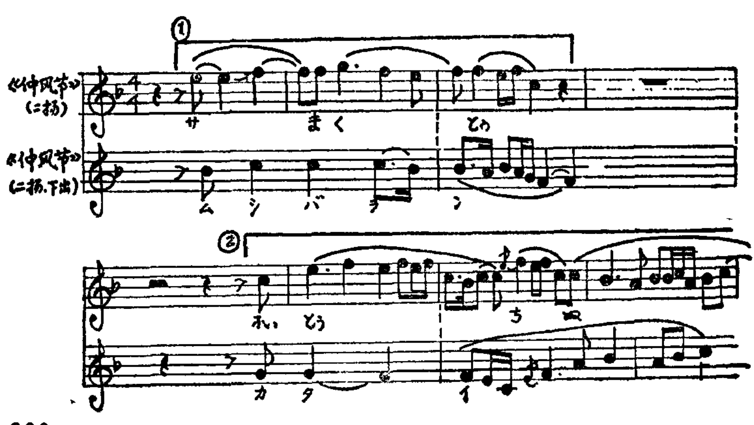
（谱例291）《本伊平屋节》与《本伊平屋节（下出）》
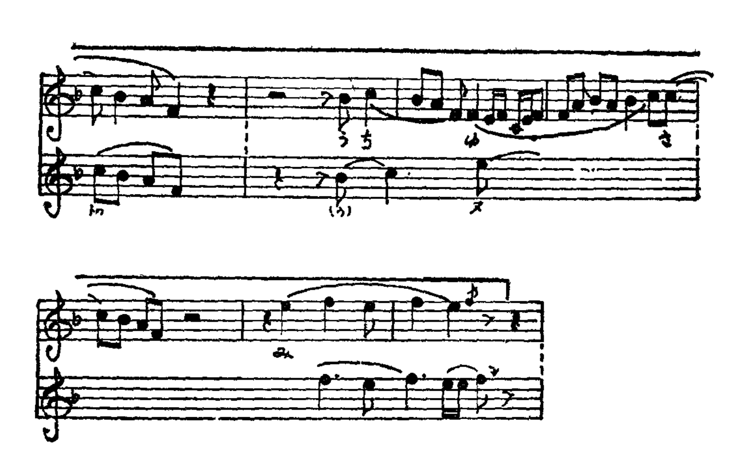
旋律比较对照谱





谱例292　《仲风节（二扬）》与《仲风节(二扬、下出》）
歌唱旋律比较对照谱





王耀华根据录音记谱

三、"本"、"早"、"中"、"长"、"昔"

在曲目名字前面冠以"本"字的，大致包含以下两层意义：一是用本调子定弦法演奏，二是该旋律为该曲目的基本旋律。如《本散山节》、《本田名节》、《本花风节》、《本赤田花风节》、《本伊平屋节》、《本大浦节》等。与此相对应的其他类似名字的曲目则是该曲目的变体，有些是用二扬调子演奏的，如《散山节》；有些是用本调子演奏的，如《昔田名节》、《花风节》、《赤田花风节》、《长伊平屋节》；也有用三下调子演奏的，如《大浦节》。此外，也有实际上是用本调子演奏的该曲目的基本型态，但在该曲目名字前面没有冠以"本"字的，如：《谢武名节》、《东江节》、《小浜节》、《沈仁屋久节》、《高祢久节》、《伊计离节》、《大浦越路节》等。

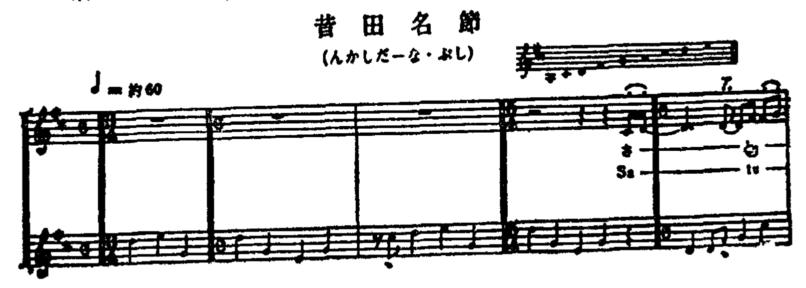
"早"，在日语中有"快"的意思，因此，如果在曲目名字前面冠以"早"字的，则表明该曲速度稍快，节奏稍紧。如《早作田节》。
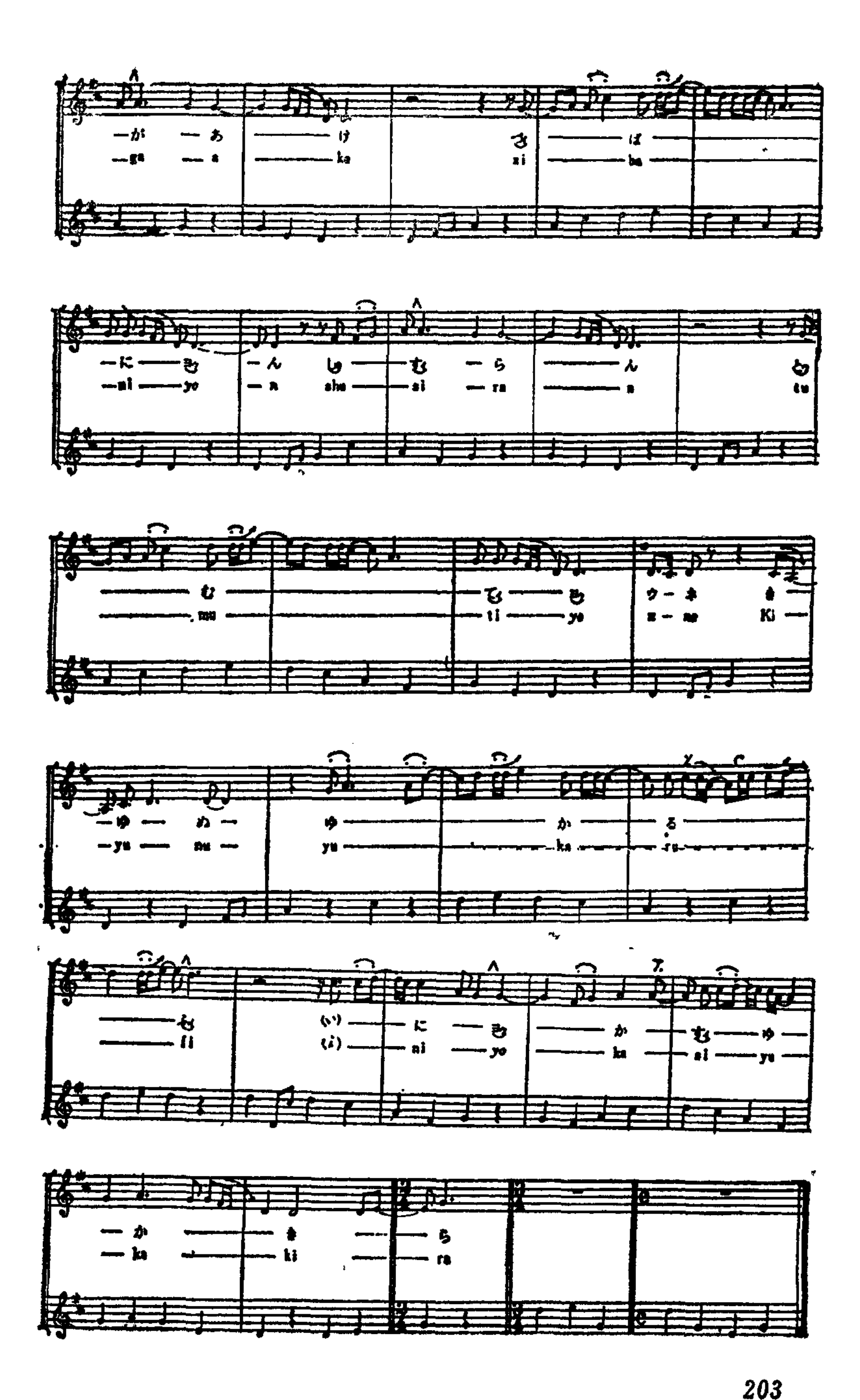
“中”，在曲目名字前面冠以“中”字的，则表明该曲用中速演奏。如《中作田节》。

“长”，在曲目名字前面冠以“长”字的，大致有两层意义：一是该曲速度缓慢，节奏悠长，二是篇幅较长。如：《长谢武名节》、《长伊平屋节》、《长金武节》。

“昔”，在日语中与汉语相同也是“过去”的意思，因此，在曲目名的前面加上“昔”字，就表明该曲为旧时代的型态。从目前掌握的资料看，仅有《昔田名节》一曲，前面冠以“昔”字，并有对应曲目《本田名节》。另有《昔蝶节》，实际上是《屋嘉比朝寄工工四》谱本中的《蝶节》。下面是《昔田名节》与《本田名节》的歌唱、三线谱。二者之间，在曲式结构、旋律进行大致相同的前提下，有如下区别：（一）引奏不同：《昔田名节》用sol、la、do、sol、do、la、do这一冲绳三线古典音乐常用的音型；《本田名节》用la、sol、fa、re、fa、do、sol、la、do。（二）音域稍不同：《昔田名节》为$a—e^2$，《本田名节》为$^\#c^1—d^2$；与此相应，前者旋律的某些乐句向上下两方音域扩充，感情抒发更为舒展，后者则更含蓄内在。（三）二者旋律线条大致相同，《本田名节》的最后一行歌唱旋律，回绕于低音区，更增加了其低回委婉的特性。由此亦可略窥同一曲目在流传历史过程中的某些变化状况。

谱例293 《昔田名节》
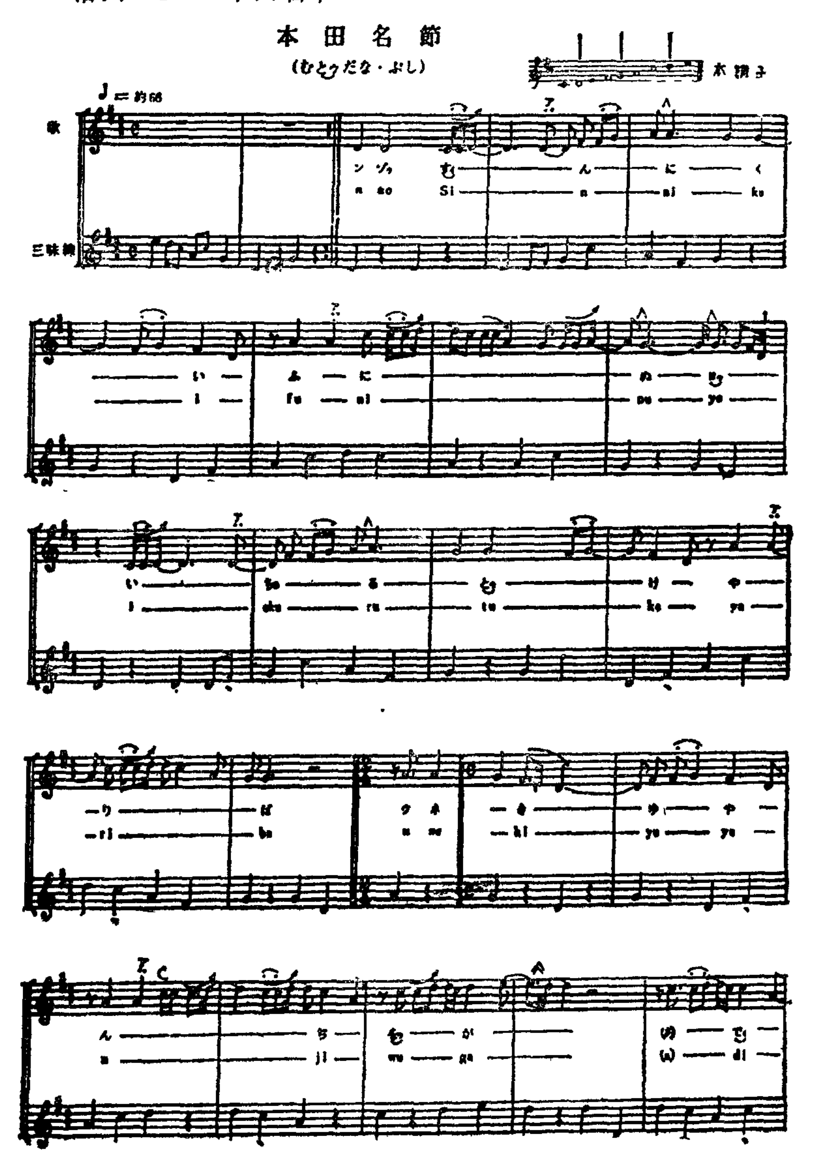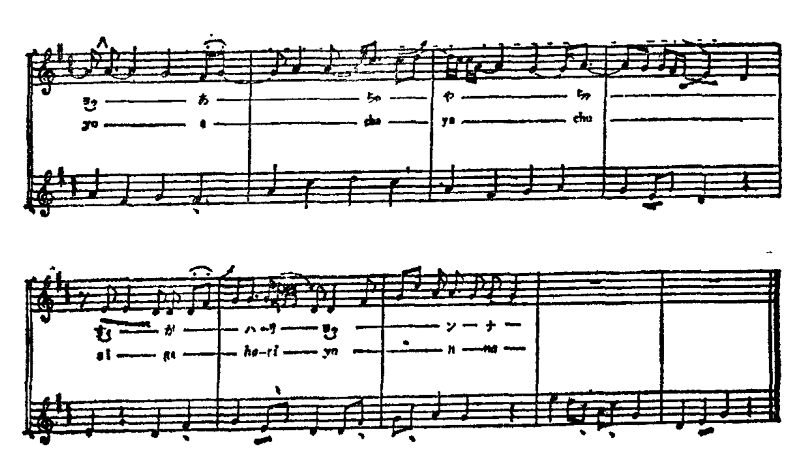




が あ け ば
ga a ka ba
に ん ら ん
ni yo n sho si ra n
む
mu ti yo
ゆ ゆ か
yu nu yu ka
(い) に か ゆ
(i) ni yo ka si yu
か き ら
ka ki ra

引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第323、324页

文教图书，1980，那霸

谱例294　《本田名节》





引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第57、58页

文教图书，1980，那霸

四、《千鸟节》与《浜千鸟节》

从歌唱旋律和曲目名称看，这两首曲子是相对应的同一曲调的不同变体，但是这种变异较为特别。首先，二者之间用相同的三线定弦法演奏，都是二扬调子；其次，二者的歌唱旋律无论从旋律线状，或者是旋律骨干音、节奏形式看，都基本相同，只是结构幅度稍有区别，《千鸟节》各部分的小节数分别是9、9、5；《浜千鸟节》是10、10、5。二者之间的主要不同是三线演奏音型，各自的代表性音型在前奏中得到了充分的体现，《千鸟节》是典型的琉球旋法：

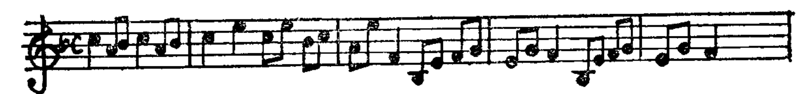
谱例295



《浜千鸟节》前奏的前半部分是典型的琉球旋法，后半部分却出现了一个以增四度音程为开头的特性音型，该音型在冲绳音乐中

唯《浜千鸟节》所独具。

谱例296



下面是《千鸟节》与《浜千鸟节》的歌唱、三线谱。

谱例297 《千鸟节》

千 鳥 節

（ちどり・ぶし）

♩＝約48
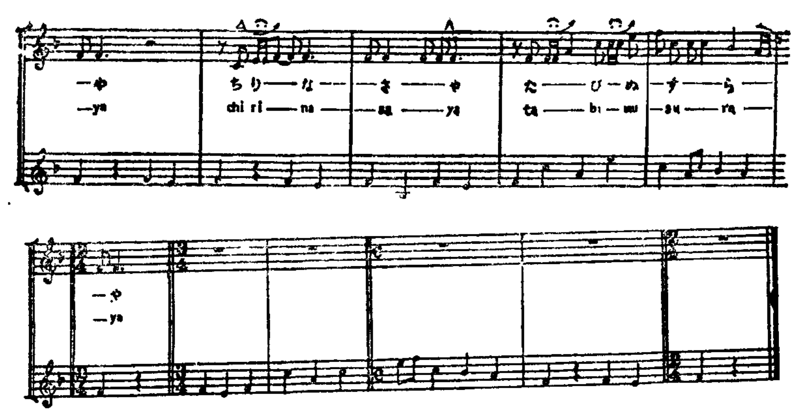
二場調

さち — む — か — さ —
Tsichi — fi — ka — sa —

な — り — ば — と — し — ぬ ゆ — る
na — ri — ba — tu — shi — nu yu — ru

— く — と — ん しり — な — ぎ — な — い — す —
— ku — tu — n shi ri — na — gi — na — i — su —
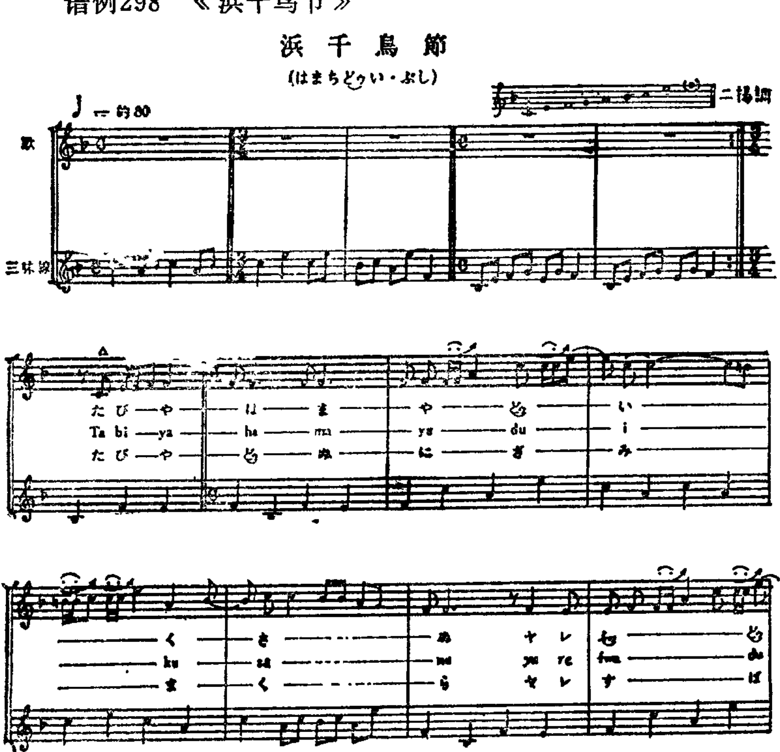
— ぐ — た — び — ぬ た — び — ぬ — す — ら —
— gu — ta — bi — nu ta — bi — nu — su — ra —
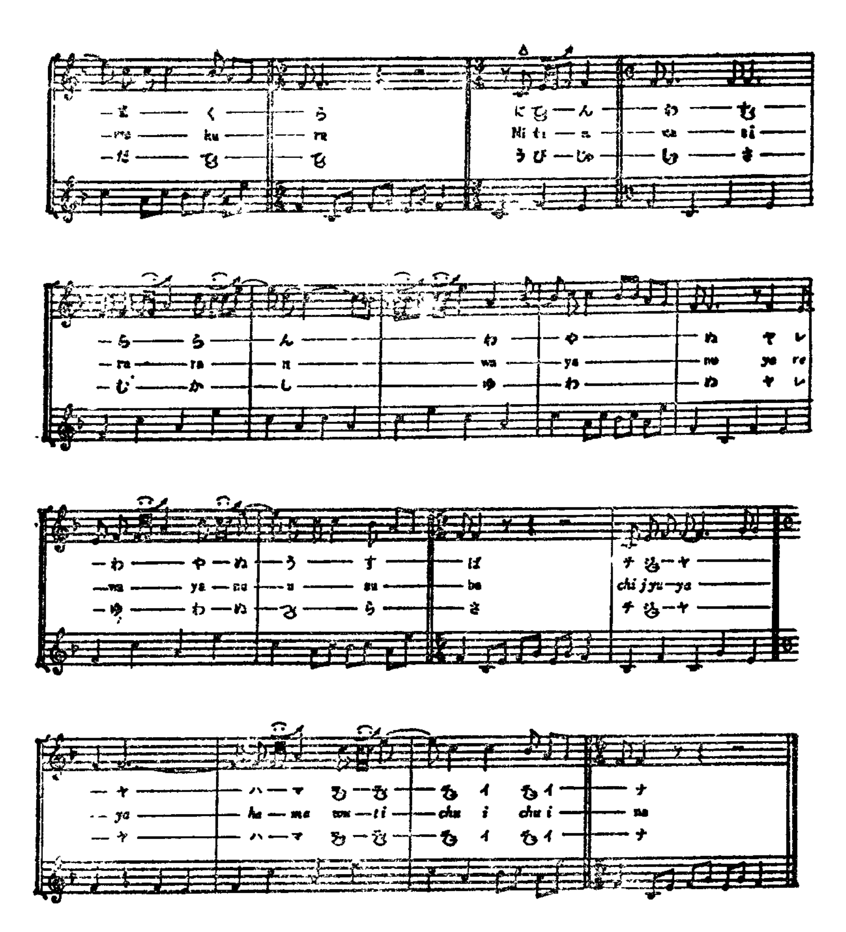


引自富浜定吉《五线谱琉球古典音 乐》第368、369页

文教图书，1980，那霸

谱例298　《浜千鸟节》





引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第240、241页
文教图书，1980，那霸

综上所述，冲绳三线古典音乐中的同名曲曲调变异大致有如下几种类型。

其一，整首曲子的旋律移位。包括：同调性内部的四度、五度旋律移位，如：《高袮久节》与《扬高袮久节》；不同调性的四度、五度旋律移位，如：《芋之叶节》与《扬芋之叶节》、《东江节（本调子）》与《东江节（二扬调子）》、《本散山节》与《散

山节》、《大浦越路节（本调子）》与《大浦越路节（二扬调子）》、《古见之浦节（二扬调子）》与《扬古见之浦节（一扬调子）》。

其二，部分旋律移位。如《七尺节》与《扬七尺节》。

其三，部分旋律音区的移低或移高。如：《本伊平屋节》与《本伊本屋节（下出）》、《仲风节（二扬调子）》与《仲风节（二扬、下出）》。

其四，慢、中、快的速度、节奏变化。如：《作田节》与《中作田节》、《早作田节》，《长谢武名节》与《谢武名节》，《长伊平屋节》与《本伊平屋节》。

其五，三线演奏音型的变化。如：《千鸟节》与《浜千鸟节》、《古见之浦节》与《扬古见之浦节》。

第三节　冲绳三线古典音乐与中国传统音乐的“一曲多变运用”

一、中国传统音乐中的“一曲多变运用”

中国传统音乐中，“一曲多变运用”的现象不仅普遍存在，而且已经形成了相当完整的规律。

在民歌中，同一首曲调用来演唱不同的歌词，根据感情、内容、唱词声韵的变化，旋律发生改变；同一首曲调在不同地区流传，旋律因方言腔调和地方审美习惯的不同而产生变易；同一首曲调由不同人在不同场合演唱，旋律随着各人的艺术创造能力和即兴性发挥又有不同的变体出现。

在歌舞音乐中，同一首曲调用在不同的舞蹈中，在同一舞蹈中伴随着不同的舞蹈动作，都会产生不同的变化。

在说唱音乐和戏曲音乐中，各种声腔、曲牌、板式都只是约定俗成的曲调框架，它们必须与一定的行当、人物、感情、唱词、字句相结合后，才能成为独立的音乐活体。因此，在戏曲唱腔中，有声腔、曲牌、板式、行当、人物、唱段、句、词、字等层次性的曲调变异，其中，每一层次的变异，都使唱腔对人物性格、气质、感情的表达更为深刻细致。

在民族器乐曲中，许多曲调在长期的演变中，被不同地域的不同乐种用不同乐器所演奏，出现了多种不同的变体，有些甚至于形成了庞大的乐目家族。

然而，在以上中国传统音乐的不同体裁形式的曲调变异之中，它们又有着共同的促成变异的成因，即：地域性变异、内容性变异、审美性变异、即兴性和偶然性变异。

其一，地域性变异。

不同地区的人民群众，在长期的社会生活中，形成了不同的音乐审美习惯和常用的音乐语汇，他们在演唱同一首民歌、戏曲曲调，或演奏同一首器乐曲牌时，往往用自己所惯用的音乐语汇来改造它，这就形成了同一曲调的地域性变化。如：同一首《茉莉花》，在江苏一带流行，旋律多大二度小三度的级进，成回绕曲线状，迂徐绵邈，委婉缠绵，含蓄内在；在河北一带流行的，则旋律跳跃活泼，情绪开朗热情，诙谐风趣。

其二，内容性变异。

在传统音乐的流传过程中，同一首曲调经常被填进不同内容、感情的歌词，为了适应新的内容、感情表达的需要，人们在演唱时往往对曲调的许多因素进行改造变化。如：《刨山芋》，原是一首表现劳动人民对劳动的热爱和歌颂内容的山西民歌，后半拍起唱与切分相结合的节奏型，以四度、五度、七度、八度跳进为特点的旋律进行，富于生活化的感叹衬词的运用，使乐观主

义的情绪溢于字里音间。昔时，随着山西人的“走口外”，为了谋生，长年漂泊他乡，思念故土亲人之情油然而生，他们就情不自禁地在自己所熟悉的曲调中填入了新词：“城头上跑马，掉不回头，思想起咱们的包头，哎呀，我就两眼儿抖。”由于内容情绪的差异，原有曲调的机械套用已经不能适应需要，因此，在演唱过程中，产生了曲调的改造，以平稳徐缓的节奏代替原有的富有活力的律动，以级进为主的旋律代替原有四度五度七度八度跳进为特征的旋律进行，“变宫”音的运用更增加了内心凄楚悲凉情绪的表现。此后，当地的年青姑娘又在《城头上跑马》的曲调中填入了表白对自己心上人钦仰爱慕之情的唱词，在演唱过程中，曲调为之一变，宽广舒展的节奏，在级进中不时地间插以大幅度跳进的音调，使姑娘内心的激动与委婉深情的表现达到了水乳交融的境地。于是产生了《康板调》。

其三，审美性变异。

同一乐种中，在不同地区，或同一地区的不同阶层，或同一地区同一阶层的不同个人之间，由于审美观点的不同，往往形成不同的艺术流派，这些艺术流派对曲调的不同处理方法也是引起曲调变异的重要因素之一。

其四，即兴性及偶然性因素所引起的曲调变异，指的是由于唱奏者情绪、兴致、身体、嗓音条件等方面的影响，同一个人在不同时候唱奏同一首曲调时，往往也有不同的变化。

此外，尚有由于记忆力的不同、口头表达能的差异等所引起的不自觉的改动。

二、冲绳与中国“一曲多变运用”的关联

冲绳三线古典音乐中的一曲多变运用与中国传统音乐中的一

曲多变运用到底有什么关联呢？对此拟从两个方面进行考察。

（一）具体音乐现象方面的考察

由于缺乏历史记载和其他佐证材料，对于冲绳与中国“一曲多变运用”方面的直接关联，暂难论断。然而，如果从具体音乐现象方面考察，似与中国传统民间音乐中的民歌、器乐曲有某些类同之处。
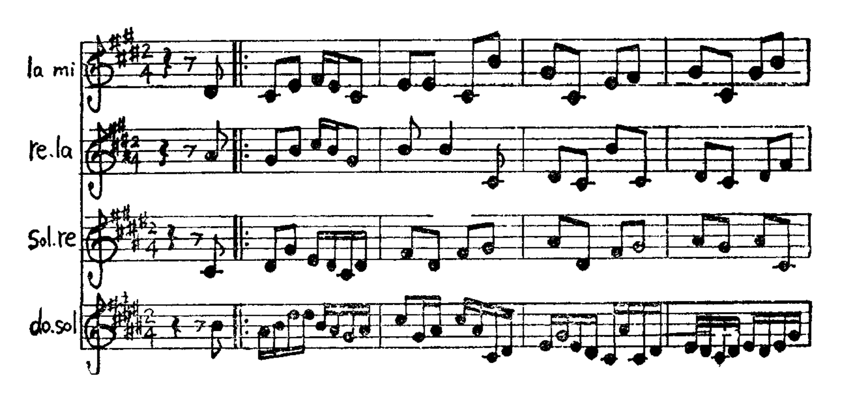
就歌唱旋律的“下出”和个别乐句的旋律移位变化而言，与中国的民间歌曲中的“换头”、“换尾”情况相类似，常通过个别乐句的改换而造成感情、情绪的起落变化，具有简练明瞭的音乐效果。
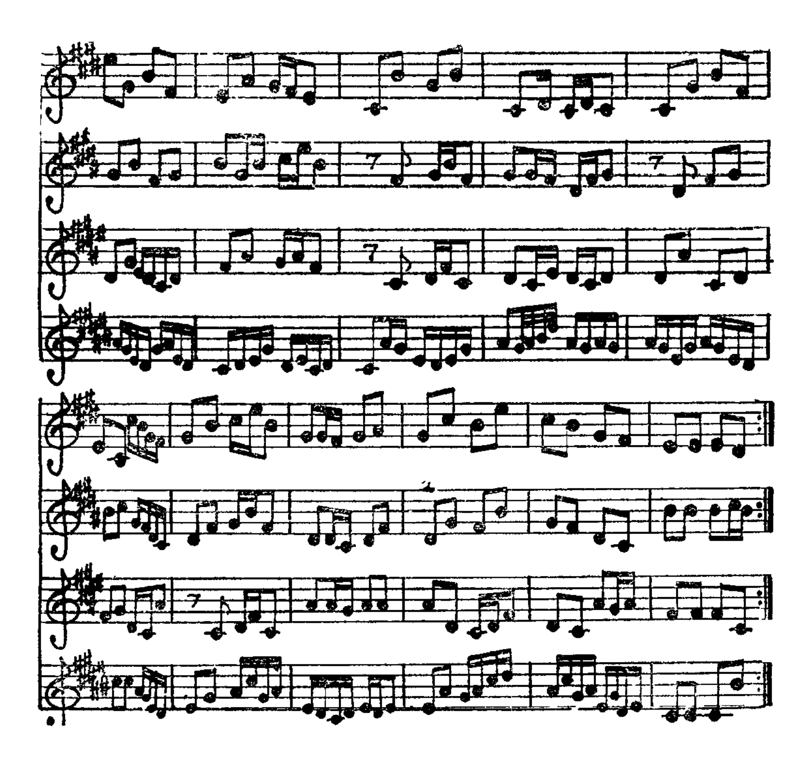
在三线演奏方面，调弦法变换引起的演奏音型变化和旋律移位，又与中国民间器乐曲的曲调变异情况有某些类似之处。

在中国传统的民间器乐曲中，同一曲调由于乐器定弦法的不同会产生多种不同变体。如京剧曲牌《小开门》，用四种不同的定弦法（la、mi，re、la，sol、re，do、sol）来演奏，就有四种不同变化。下面是京剧曲牌《小开门》四种变体的曲谱。

谱例299　京剧曲牌《小开门》

四种定弦法对照谱
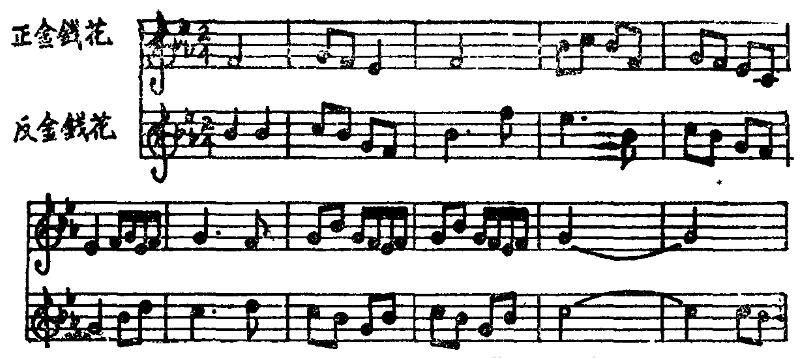




引自马玉玺编、吴春礼校订《京剧传统曲牌选》

人民音乐出版社，1982，北京

冲绳三线音乐中，《浜千鸟节》与《千鸟节》、《古见之浦节》与《扬古见之浦节》在三线演奏方面的差异的起因方面，是否与上引京剧曲牌因定弦法变化而引起曲调变异有一定相似之处呢？

在中国传统的民间器乐曲中，也经常出现由同一首曲调通过旋律移位或借凡为宫产生一种新变体的情况。如流行于福建西部的闽西十班，就有通过同宫系统内部的旋律移位产生的永定坎市《正金钱花》与《反金钱花》。反调为正调的上四度旋律移位。

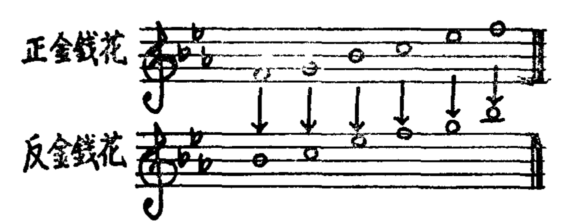
谱例300



王耀华根据录音记谱
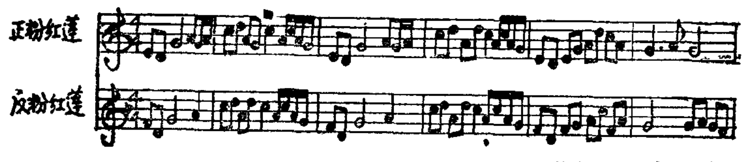
其音列的基本变换关系为：

谱例301



借凡移宫，见于上杭十班。如：《正粉红莲》与《反粉红莲》，后者为前者的以清角代角、借凡为宫的变体。

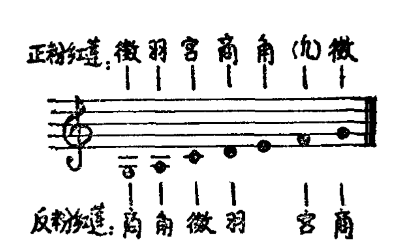
谱例302



王耀华根据录音记谱

其音列的变化关系为：

谱例303



冲绳三线古典音乐中，《高祢久节》与《扬高祢久节》的变换，和闽西十班《正金钱花》与《反金钱花》的变换，在音乐现象上是相似的。《散山节》与《本散山节》、《东江节（本调子）》与《东江节（二扬调子）》、《芋之叶节》与《扬芋之叶节》、《大浦越路节（二扬）》与《大浦越路节（本调子）》、《扬古见之浦节（一扬）》与《古见之浦节（二扬）》之间的变换，则和《正粉红莲》与《反粉红莲》的变换关系有某些相似之处。

然而，以上这些都只是音乐现象上的相似，直接的内在必然关联问题，尚需待其他证据的发现。

（二）音乐美学观方面的考察

冲绳三线音乐与中国传统音乐在创作方式"一曲多变运用"方面相关联的直接原因，笔者认为应当从东方民族所共同的以"写意为主"的音乐美学观去寻探。

东方民族音乐素以"意"的深远为重，注重情感、意趣、想象的寄托，而不单纯追求声音的"美"，所谓"情者，古人作歌之感，有是情斯有是声，声情俱肖，乃为有曲"。而听乐者，虽听之以耳，却重在以心意听之。否则，"唯作者穷巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭"。因此，它在表现上不拘泥于对"实"、"物"的模仿和再现，力戒"假外物，而失内真"，为了"意足"可以"笔简"，为了"得意"可以"忘形"。在东方民族的观念中，世间的各种情感是不可能描绘尽净的。"人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽。"因而在传统音乐中可以用最简炼的形式"写其大意"，以塑造音乐的程式。中国明代的王骥德在《曲律·杂论第三十九上》中对戏曲音乐如何为"意"所用做了精辟的阐释："剧戏之道，出之贵实，用之贵虚，……以实而用实也易，以虚而用实也难"。总之，生

发于“实”的“意”，需由艺术的“虚”去表现之，而有中国传统音乐和冲绳三线古典音乐以高度概括为特征的“虚拟”的创作手法、程式化的艺术形式、以及“一曲多变运用”的创作方式。

第十章　冲绳三线古典音乐中所体现的音乐思想与中国古代音乐思想

第一节　琉球王朝宫廷音乐所体现的音乐思想与儒家的音乐思想

琉球王朝指的是公元1879年废藩置县以前的历史时期。宫廷内部对音乐、艺能相当重视，迎接册封使的御冠船艺能和上江户的庆贺使、谢恩使音乐活动十分盛大，从其基本指导思想看，当与中国儒家音乐思想相关。

一、以乐教为主的音乐功能

在中国古代社会中，儒家思想成为封建政治的正统思想。同样，儒家的音乐思想对中国古代音乐的发展也有着深刻的影响。

在儒家音乐思想中，历来主张“乐与政通”，“乐善民心”，所谓：“乐也者，圣人之所以乐也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。”（《乐记》）所以，儒家一直把音乐作为一种统治工具，提出“礼乐相成”、“礼乐治天下”的主张，以及“中和”的音乐观。

儒家讲究“德治”，而“德治”的主要内容就是礼乐。

儒家始祖孔子本身就是一个音乐家，《史记》云：“《诗》三百篇，夫子皆弦歌之。”孔子自己也说：“吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。”“乐”在孔子的社会活动中具有重大的作用，他从事“乐”的活动也就是借“乐”来表达思想感情，从而为他的政治目的服务。《淮南子·主术训》云：“孔子学鼓琴于师襄，而谕文王之志，见微以知明矣。”所谓“谕文王之志”就是借鼓琴之乐表示孔子“从周”的政治思想。孔子自己也说：“礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。”（《子路篇》）在这里他把“乐”与“礼”并提。但又认为“乐”是从属于“礼”的，是为“礼”服务的，因而“乐”本身不是目的，而只是一种社会斗争和教育的手段。孔子说：“乐云乐云，钟鼓云乎哉？”（《阳货篇》）这实际上是说，不能为“乐”而“乐”，而是要通过“乐”对人们的思想产生教育感化作用。因此，孔子提出“兴于诗，立于礼，成于乐”（《泰伯篇》）的主张，把诗、礼、乐看作是人的道德修养的几个必经阶段。《论语·定问》还记载孔子说：“文之以礼乐，亦可以为成人矣。”可见孔子是把“乐”与“礼”并列为修身的要素。

此后，在儒家代表人物的许多论述中，都进一步发挥了孔子所提出的礼乐并重、以乐治心的思想。

在《乐论》中，荀子分析了“礼”与“乐”的关系，比较全面地发挥了儒家关于礼以节外、乐以和内的思想。他说：“且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣。”阐明了以“礼”来节制人的行为举止，区别等级；以“乐”调和感化人的内心感情，使人在思想、感情、精神、品德方面统一于一个共同的标准，而不出现对立的思想意念。“礼”“乐”互相配合，就能使人从外表到内心

都符合于一定的阶级要求。

在《乐记》中，公孙尼子等人明确地指出了礼教与乐教之间相互补充的“礼乐相成”的观点。《乐论篇》曰：“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”强调了“乐”与“礼”的不同作用。还说：“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。”并且提出了以“和”为主导的音乐观，指出：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失。节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此，则四海之内，合敬同爱矣。”还指出“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。”“乐极和、礼极顺，内和而外顺，则民瞻其颜色而勿与争也，望其容貌而民不生易慢焉。”要求“乐”应该平和，“礼”应该谦顺，以内心的平和与外貌的谦顺使人和他不相争，并且不敢以轻浮怠慢待之。“和”的目的是“宣邕和平之德”，以达到君臣和敬，长幼和顺，父子兄弟和亲。正如《乐记》说的：“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也。是先王立乐之方也。”封建统治者正是利用音乐来达到调和人们的感情要求，而把“乐”与“礼”、“政”、“刑”并列，作为统治工具，所谓“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。”（《乐记·乐本篇》）并且指出：“是故先王慎所以感之者：故礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”十分明确地提出了“礼乐刑政”可以从各个方面影响人们，目的都是为了建立共

同的社会观念，使社会生活得以稳定，使统治秩序得以巩固，这种礼乐相成、以音乐感化民心的思想，在历代封建王朝中得到了进一步发展和丰富。

正由于儒家学说对音乐与政治关系的深刻认识，进而把“乐”与“礼”、“刑”、“政”相提并论，作为巩固统治的工具和手段，所以，以儒家意识形态和国家学说为指导的中国历代封建统治者十分重视音乐教育和音乐机构的设置。

在音乐教育方面，从孔子开始，就把“乐”与“礼、书、数、射、御”并列为“六艺”之一，作为重要课程而亲自教导，如《述而篇》记载：“子与人歌而善，必使反之，而后和之”。并且在教学中以“乐”来教育弟子，在日常生活中用“乐”来交流思想。如《阳货篇》记载：“孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌，使之闻之。”在孔子“有教无类”的文化下移的方针指导下，这种重视音乐课程的措施，对普及音乐教育无疑是一个有力的促进。此后，在许多封建王朝中，都有“诗教”、“乐教”的传统。

在音乐机构的设置方面，首先是采集民歌机构的建立。据《礼记·王制》载：“天子五年一巡狩，命大师陈诗以观民风。”《汉书·艺文志》载：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”由此可见，从周朝以来就有一种收集民歌的制度，叫做“采风”（采访风俗）。其目的是要通过民歌来观察人民的反映和对统治者的情绪。其中，虽然在民歌采集之后都有按统治阶级的需要而进行选剔、运用、解释的过程，但是，在另一方面，就其客观效果而言，却也为后世保存和传下了不少劳动人民集体创作的民歌。如《诗经》就是这样的一部春秋战国时代的民歌总集。此后，汉代从公元前112年到公元前6年的“乐府”机构的设立，也对收集民间音乐，创作、填写歌辞，创作、改编曲

调，编配乐器，进行演唱、演奏活动等，起了重要作用。唐代大乐署、鼓吹署、教坊和梨园等庞大的音乐机构的设置，既是音乐艺术繁荣发展的标志，也为音乐人材的管理、培养作出了重要的贡献。如：大乐署就是属于太常寺的一个管理雅乐、宴乐的机构。里面有若干位担任教学的乐师。乐师们的成绩，每年要经过一次考核，分别评定为上、中、下等；满了十年又要经过一次大的考核；根据考核的成绩而决定职位的升、降或除名。此外，对于学习音乐的“音声人”、“大部伎”、“小部伎”，以及《燕乐》、《坐部伎》、《立部伎》、《雅乐》等，都有一定的学习要求和训练考绩制度。这些机构和制度对音乐水平的提高产生了积极的影响。

在古代的冲绳，琉球王朝的音乐、礼法，始传于公元1392年闽人三十六姓的迁涉。据《球阳卷一·察度王》第46条载：

太祖赐闽人三十六姓

王遣使入贡时附疏言：通事程复、叶希尹二人，以寨官兼通事，往来进贡服劳居多，乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓。始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛。太祖称为礼义之邦。❶

此后，伴随着儒家思想对琉球王朝的影响，儒家音乐思想也被琉球王朝的宫廷、庶民、乐师所接受。如：写于尚穆王三十八年（公元1789年）的《弦声之卷》就有如下记载：

夫我朝天长地久，神代之风长传，君君、臣臣、父父、子子，四民乐业，路不拾遗，夜不闭户，平野千里遍歌声。❷

由此可见，在当时琉球人的观念中，音乐艺术也是以“教化”功能为主，作为造就“君君、臣臣、父父、子子”社会秩序的一

---

❶《球阳（原文》第162页，角川书店，1974年，东京。

❷转引自富原守清《琉球音乐考》第218页，冲绳书籍株式会社，1934年，那霸。

个组成部分。因此，在琉球王朝的宫廷中，也十分重视音乐活动、音乐教育和音乐官员的设置。

在音乐官员的设置方面，最早设立的管理三弦制作、演奏的职位是公元1612年由贝摺奉行毛泰运兼管的“三线打”。据《球阳》第254条载：

（尚宁王）二十四年毛泰运授贝摺奉行。毛泰运（保荣茂亲云上盛良）奉命任贝摺奉行，兼管绘师、桧物师、磨物师、木地引、御栉作、三线打、矢作等匠夫之事。然而，此等匠夫自何世始，不可得而详也。❶

后，于公元1710年设立“三弦主取”。据《球阳》第658条记载：

（尚益王）即位元年（公元1710年），始置三弦匠主取往昔之世，素有三弦，未知何世而始也。至于近世，有南风原者，善制三弦，其韵声嫋嫋不绝，远闻四境，而与世之三弦音声相异也。今亦有知念者善造三弦，至于是年擢为其主取。❷

公元1718年以后，为准备欢迎册封使的艺能活动，又设立舞蹈奉行之官职，总管冠船艺能指导之责，其具体担任者是玉城朝薰。此前，在国王和王族的年忌活动中，也有舞蹈奉行之职。如：公元1666年五月朔日为尚质王之母西之按司加那志（尚丰王妃）的三十三年忌，曾任命玉城朝薰的外曾祖父野国亲方正恒为舞蹈奉行；1672年任命湛水亲方贤忠为舞蹈奉行；玉城朝薰的义父与仪亲云上守包，曾于公元1700、1701、1703、1710、1711、1713年前后六次被任命为舞蹈奉行。❸首里之外，在那霸也任命“那霸舞蹈奉行”，据池宫正治氏的查考，公元1700年7月曾任

---

❶《球阳·原文》第208页，角川书店，1974年，东京。

❷《球阳·原文》第258页，角川书店，2974年，东京。

❸池宫正治《新琉球史·年忌之舞蹈奉行》，《琉球新报》1989年4月17日。

命仲本秀盈、1714年5月任命濑底惠勇、1715年5月任命湖城惠员，各自为国王年忌的那霸舞蹈奉行。[1]

以上这些宫廷职位的设立，使音乐、舞蹈活动在具有专门技能素养的人的管理之下，对提高艺术水平有直接促进作用。使三弦制作、演奏有能工巧匠从事专职研究，有利于制作工艺和演奏水平的上进。

在音乐活动方面，最能体现儒家忠孝思想的音乐活动是欢迎册封使的御冠船艺能、上江户的庆贺使谢恩使艺能以及为国王与王族年忌举行的艺能活动。前二者是对宗主国的一种友好表示，以音乐、艺能作为结交秦晋之好的手段之一。为筹备这些活动，往往在一两年前就开始任命舞蹈奉行、乐正，由他们总管指导乐师、乐童子进行严格的训练，作充分的准备。在欢迎中国册封使的七大宴会的艺能活动中，既有三弦琉歌的自弹自唱，又有用三弦琉歌作伴奏的舞蹈、戏曲（组舞）。在上江户的奏乐活动中，也包括三线琉歌、中国戏曲、中国器乐演奏、民歌演唱等，以夸示异国情调。在国王和王族的年忌活动中，音乐艺能作为表现孝行的一种形式，活动期间大致在四月至七月之间，以七月的盂兰盆节为高潮，寄托对亡故者的悼念，因此，往往国王、王世子、世孙都出席观看，成为盛大的艺能活动。

此外，久米村明伦堂（孔子庙）学生“三六九”的艺能活动，也颇能体现儒家的政治主张和音乐思想。据岛袋全发《打花鼓》中记载[2]，在尚泰王接受册封的第二年公元1867年三月二十四日，在久米村明伦堂“三六九”活动中，组织了一次盛大的艺能活动，以真荣田亲方、上原亲云上、大岭亲云上为首，有各奉行、见缮主取（20人）、师匠（6人）、学生、儿童、演出人员

[1]池宫正治《新琉球史·年忌之舞蹈奉行》，《琉球新报》1989年4月17日。

[2]《岛袋全发著作集》第295页，冲绳社，1956年，东京。

（88人），总共114人参加，到首里去祝贺国王册封，当日的节目，包括《六谕》、《四书》、《诗经》、《书经》、《春秋》、《易经》、《大学》、《中庸》、《官话诗对口》、《福寿歌》、《丰年诗》、《太平歌》、器乐演奏（扬琴、三味弦、琵琶）、《渭水访贤》、《藤牌》、《打花鼓》、《铁尺并棒》、《孟宗抱竹》、《十三步》、《借衣靴》、《棒并唐手》、《朱买臣》、《摇橹》、《断机教子》、《藤牌并棒》、《铁尺》、《交手》、《车棒》、《一百〇八步》等。其中值得注意的是节目内容，除武术、器乐演奏之外，《四书》《五经》是正统的儒家经典，《六谕》是琉球的儒者著作，其他戏曲剧目如：《渭水访贤》、《孟宗抱竹》、《朱买臣》、《借衣靴》、《断机教子》等，全部都是以中国儒家所推崇的古代贤人为题材，而直接宣扬儒家思想的。可见琉球王朝时期在涉及对下一代教育的艺能活动中，是重视用儒家思想为内容，而达到以音乐感化民心之目的的。

在音乐教育方面，琉球王朝曾将包括三弦演奏在内的艺能作为士族升晋的必备条件。如：尚质王即位后，于1654年以向象贤出任摄政，向氏秉持尚真王时代的传统，重视礼仪，于1667年颁布鼓励艺术与学术的文告。曰：

觉

一学文之事　一算勘之事　一笔法之事

一笔道之事　一医道之事　一立花之事

一容职方之事　一谣之事　一唐乐之事

一庖丁之事　一茶道之事　一马乘方之事

上之艺，年青人中精通者，朝廷将重加任用。上之内，无一艺精通者，纵无余仪，虽为士门之后代，被召遣或候补时，必先修练而后应职。[1]

[1]转引自《东恩纳宽惇全集》第8卷第416页。第一书房，1980年，东京。

文告中，把歌唱（谣）、唐乐列为年青士族必须具备的修养，为士族升晋规定了明确的条件。

正因为这样，所以，在写于公元1778、1783年的《阿嘉亲云上直识、教示儿子松兼直秀的遗言书》中也有如下文句：

三味线的手法写于别纸，余力之时，应加练习。❶

据池宫正治氏研究，阿嘉直识自己曾向照喜名闻觉（1681—1753年）学过三线，遗言书中列举他练过的《昔节》、《诸屯节》、《长谢武名节》、《茶屋节》、《蝶节》、《长仲节》、《十七八节》、《早仲节》等曲目名称❷。这也反映了当时士族阶级的一般倾向。

作为录取地方官员的考试制度的科举，由于久米村蔡宏谟的建议．于公元1760年开始实行，其中，录用首里评定所笔者和那霸笔者等主要官员的考试，其初试、复试均以中国的古典修养为主。音乐、绘画属于特殊艺能也被列入考试科目。

据岛袋全发氏的研究，久米村的青少年在明伦堂读书时，每月三、六、九日都有学艺会，进行音乐艺能的练习。春秋二季有大会，也有武术和打花鼓表演。其中，所谓“打花鼓”是多种音乐、歌唱、舞蹈、戏曲等艺能演出的总称。❸

由上可见，中国儒家的“乐教”思想已被琉球王朝所接受和实践。

二、以伦理道德为核心的音乐内容和“清、淡、雅”的音乐风格

中国历代的儒家代表人物，为了达到以音乐感化人心的目

❶❷池宫正治《琉球文学论》第438页，冲绳时报社，1976年，那霸。

❸《岛袋全发著作集》第298页，冲绳社，1956年，东京。

的，十分重视音乐内容。孔子提倡“善”与“美”的结合。他把《韶》作为最高的审美理想，称赞备至：

子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。（《八佾篇》）

子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也。”（《述而篇》）

行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》《舞》。（《卫灵公篇》）

孟子强调人格修养，以符合社会伦理规范性的美为理想。

可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。（《尽心下》）

这段话的基本观点是从社会伦理方面来谈美，以“善”为起点，经过“美”的中介，达到“大”、“圣”、“神”。这“大”、“圣”、“神”是道德的范畴，也是审美的范畴。在这段话中，伦理道德与审美是统一在一起的。

公孙尼子等人的《乐记》，把“德”作为评价音乐的首要标准。提倡“德成而上，艺成而下”。“德者，性之端也；乐者，德之华也。”“乐者，所以象德也。”

儒家以德为标准的音乐思想，后来不仅为封建统治阶级所接受，而且加以改造和发展，成了支配中国封建社会二千多年来占统治地位的音乐思想。后来发展成为忠孝节义、三纲五常的封建道德，不仅所有的艺术都要表现这样的德，而且每一细节描写都离不开这种德。明代朱载堉在他所记录的《人舞舞谱》中，就将舞乐的每一个姿势都和孔孟之道的四端、三纲、五常联系在一起。如：

四势为纲，象四端也；

一曰上转势，象恻隐之仁；

二曰下转势，象羞恶之义；

三曰外转势，象是非之智；

四曰内转势，象辞让之礼。

八势为目，象三纲五常也：

一曰转初势，象恻隐之仁；

二曰转半势，象羞恶之义；

三曰转同势，象笃实之信；

四曰转过势，象是非之智；

五曰转留势，象辞让之礼。

此五势象五常。

六曰伏睹势，表尊君于君；

七曰仰瞻势，表亲爱于父；

八曰回顾势，表和顺于夫。

此三势象三纲。[1]

这种以伦理道德为核心的音乐内容，在琉球王朝宫廷的音乐、艺能中也得到了充分的体现。

产生于欢迎册封使的御冠船艺能中的组舞，最初由玉城朝薰创作的组舞五出，不用说的全部是宣扬忠孝节义内容的，即使此后陆续出现的剧目，也绝大部分是以儒家仁义道德为规范的。据当间一郎氏的研究，在琉球组舞的四十七出剧目中，有四十六出是贯穿着忠孝节义思想的。唯一的以爱情内容为题材的剧目是平敷屋朝敏创作的《手水之缘》。[2]

如前所述，在久米村明伦堂三六九学艺会中，对青少年学生

---

[1]朱载堉《乐律全书》，《万有文库》第一集。

[2]《日本庶民文化史料集成·第11卷　南岛艺能》第10页，三一书房，1975年，东京。

教育的艺能亦贯穿着忠孝节义内容，以中国儒家所推崇的忠臣朱买臣、孝子孟宗、节妇王春娥、明君周文王、贤人姜尚为歌颂对象，使青少年学生在艺术的感化中树立起行为规范的楷模。

在三线歌唱中，也许是由于受到孔子编定《诗经》的方针的影响，所以，内容更为多样，既有直接宣扬儒家伦理道德的作品，也有一般的抒怀咏叹之作，还有男女情思恋慕感情的抒发。

中国儒家始祖孔子在《论语·为政》中指出："诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。""思无邪"原是《诗经·鲁颂·駉》中的一句，孔子借它来说明《诗经》的全部思想内容的特点。在此，"无邪"是"归于正"的意思，也就是说，诗三百篇的思想内容都是符合于孔子所主张的政治道德原则的，都是正而不邪的。但是，实际上其中的内容是很复杂的，既有属于"归于正"的"雅言"，也有不少是与之截然相反的"不正"之作。对此，顾炎武在《日知录》有过评论，指出：

> 孔子删诗，所以存列国之风也。有善有不善，兼而存之。犹古太师陈诗以观民风，而季札听之，以知其国之兴衰。正以二者之并陈，故可以观，可以听。世非二帝，时非上古，国不能使四方之风，有贞而无淫，有治而无乱也。文王之化，被于南国；而北鄙杀伐之声，文王不能化也。使其诗尚存，而入夫子之删，必将存南以系文王之化，存北音以系纣之风，而不容于没一也。是以桑中之篇，溱洧之作，夫子不删，著乱本也。淫奔之诗，录之不一而止者，所以志其风之甚也。……选其辞，比其音，去其烦且滥者，此夫子之所谓删也。后之拘儒，不达此旨，乃谓淫奔之作，不当录于圣人之经。是何异唐太子宏，谓商臣弑君，不当载于春秋之策乎？[1]

[1]顾炎武《日知录》卷三"孔子删诗"条。

由此可见，《诗经》中的多种内容并存是出于“观民风”“知兴衰”的需要，“存南以系文王之化，存北音以系纣之风，而不容于没一也”，“淫奔之诗，录之不一而止者，所以志其风之甚也。”

此后，荀子等人又进一步指出，音乐从本质上讲是人的内心感情的自然流露，所以人的思想性格及其变化，都可以从音乐中体现出来。他说：

> 夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐；乐则必发于声音，形于动静；而人之道，声音动静，性术之变尽是矣。❶

在以上这段话中，承认了人的内心世界所包含的种种思想、感情、欲望、要求都必然要通过音乐反映出来的客观规律，因此，提出了疏导的方法，即：为了防止人的思想、感情、欲望、要求产生邪而不正的因素，就需要对音乐加以适当的节制，给以正确的引导，使之能感动人的善心。荀子还认为，人的情性之中有顺气和逆气，音乐中有正声和奸声，这是两相呼应的。“凡奸声感人而逆气应之，逆气成象而乱生焉。正声感人而顺气应之，顺气成象而治生焉。”

也许正是由于以上这种儒家音乐思想影响的结果，所以，在冲绳三线古典音乐中，能够容忍大量爱情题材的曲目存在。然而，这些曲目从其曲调风格上看，仍然具有清微、典雅、淡远、古朴的特点，所谓“忿而不戾，怨而不怒，哀而不伤，乐而不淫，虽诗歌，亦教训也”。❷

---

❶文化部文学艺术研究院音乐研究所《中国古代乐论选辑》第26页，人民音乐出版社，1981年，北京。

❷鲁迅《汉文学史纲要》第13页，人民文学出版社。

第二节　琉球组舞音乐和以写意为主的音乐美学观

一、中国传统音乐中的写意性特点

在本卷第九章的最后我们曾经论及中琉音乐创作方式的共同基础，就是以写意为主的音乐美学观。这种美学观在中国传统音乐中有着深厚的根基。

中国哲学的思维方式，着重于特殊、具体的直观领悟，“观物取象”，“立象以尽意”。对于世界的解释往往是描述的，而非理论的；从内心直觉来把握客观物质世界，而非分析、综合、判断、推理。于是衍伸出了诸如“言不尽意”、“立象以尽意”、“得意而忘言”等哲学命题，又有形神、气韵、风骨等等美学范畴，形神、言意等虚实辨证关系，渗透到艺术中所包含的物我关系，叙物以言情，索物以托情，触物以起情，于是情物者，情附物者，物动情者，大大充实了使主观情感客观化、对象化的形象思维方式。这种思维方式在音乐创作中则表现为“具象的概念乐思”。它注重于内在主题，强调神思造意，情景交融，物我为一，物我相忘的艺术境界。“情生于景，景生于情，情景相生，自成音律”，无论从创作或是欣赏的角度，都必须以主体的人的内心感受为主，充分发挥审美联想的对象化规律。在音乐的运用上强调从艺术的“虚”去表现生发于“实”的意。所谓“离实得虚”，戏曲音乐中的“一曲多变运用”的创作方式和曲牌、板腔、行当等程式化的艺术形式就是范例。在音乐技巧上，特别着重旋律自身线条的细致、内韵，充分发挥了旋律的延伸能力，通过多

变的调式、调性、铺衍的曲式以及腔韵的循环变奏，使一个音乐主题能够不断发展，繁复纷纭，变化万千，达到神妙的境地。这也是中国传统音乐在形态上有着丰富的宫调理论、多彩的曲式结构、数以千百计的声腔、调类和调族，以及程式化的形式美的原因。

二、琉球组舞及其音乐的综合性、虚拟性和程式性

也许是由于东方民族所共有的以写意为主的美学观之使然，所以，琉球组舞及其音乐，在基本特征方面与中国戏曲及其音乐有许多关联。

其一，综合性。首先是时间艺术与空间艺术的综合。中国戏曲与琉球组舞都是在戏剧情节内容和歌唱的时间过程中进行的，这是时间艺术。同时，舞台上的表演动作、舞蹈、服装、道具、背景等都占有一定的空间，这又属于空间艺术。而且，这种时间艺术与空间艺术的综合是以演员的表演为中心而得以密切结合的。其次是歌、舞、剧三位一体的紧密结合。戏剧是主导，歌、舞使戏剧内容的表现更加生动、活泼、深刻。其中，节奏是主线，它将歌、舞、剧三种因素有机地融为一体。只是其节奏表现稍有不同。即：中国戏曲以打击乐器（鼓、板、大锣、小锣、铙钹等）为主，动作的快慢、歌唱的缓急、念白语调的徐疾等多种表演艺术因素，都根据打击乐的节奏而联结成一个整体。琉球组舞则以三线歌唱为中心，把歌词、念白、音乐、美术、表演等艺术因素自然地溶合在一起，达到高度调和统一的境地。

其二，虚拟性。虚拟存在于所有艺术之中，只是在各种艺术之中有不同的规律和方式。有些流派比较讲究与现实生活的联系，称为“写实”。中国戏曲与琉球组舞都属于写意派，以虚拟

为主要表现手段，对现实生活的处理更为夸张。其中，首先是对舞台上时间与空间处理的灵活性。即在长期的舞台实践过程中，演员与观众之间形成了默契，在有限的舞台空间和时间里，可以灵活自由地表现流动的空间和时间。例如：在空间方面，千里之遥的路程，在舞台上回绕一周，就可以抵达目的地；咫尺距离，若为剧中关键，则可敷以细致表演、大段唱腔，衍成长远距离。如在组舞《执心钟入》，在没有任何变化的同一舞台上，根据内容的需要，可以变化为：从中城村到首里的道路、女子的家里、末吉寺院等三个不同的场所，观众也无任何异议。在时间方面，中国戏曲中，瞬间的思考，可以用长时间的大段唱腔来表现；一夜的十几个钟头，以“咚、咚、咚”几下鼓声就可以变为天明。在琉球组舞中也同样，如《女物狂》中，孩子被收容于寺院，母亲上场寻找，其间经过了数日，但只用几句歌唱就能够被观众所理解。其次，现实生活中的各个领域的各方面，也可以用虚拟来表现。例如：山、川等地理环境，没有任何布景、实物，只是演员的简单的动作，或一句台词，就象征着登山、过河。同样，风、雨等自然现象和人物的许多表演动作，也多有虚拟性的表现。

其三，程式性。程式，在中国戏曲中是描写现实生活的基本表现形式。表演程式是由生活动作的规范化表现而形成的基本格式。这种格式为演员所约定俗成而共同遵守，如：关门、开窗、骑马、行船等，都有固定的基本格式，动作也多有特定的名称。琉球组舞虽无“程式性”的名称，但是实际上其动作也多有规范。例如：走路的动作，《执心钟入》的女主角、《铭苅子》的天女、《花卖之缘》的妻子等女性在舞台上的步法，基本相同。男性动作方面，《二童敌讨》的阿摩和利等按司地位的人物，作为一城之主，追求鹰扬的风格；《姐妹敌讨》的谢名大主、《忠臣仲宗根丰见亲》的大主，作为一城之家老，讲究表演的庄重。

此外，琉球组舞的哭泣、过河、坐位等动作，都有基本规范。中国戏曲的程式，并不局限于表演动作，他如脚本结构、人物、音乐、化妆、服饰等，均有称为程式的规范性表现形式。在伴奏音乐方面，根据场面的不同，使用不同的旋律，如神乐类《万年欢》、《朝天子》，宴乐类《傍妆台》、《川拨棹》，喜庆类《山坡羊》、《汉东山》，哀乐类《哭皇天》、《北正宫》等。同样，在琉球组舞中，伴奏音乐也有《按司出羽伴奏》、《年青按司出羽伴奏》、《大主出羽伴奏》等固定曲调，伴随着固定的人物和动作。歌唱方面，感情高潮的欢乐、悲哀场合用《东江节》，别离场合用《伊野波节》，成功和庆祝时唱《立云节》等曲，这些都具有相当程度的规范性意义。

然而，在以上关于中国戏曲与琉球组舞的写意性特点比较方面，笔者的总的感受是琉球组舞无论在剧本、表演动作、音乐、美术等方面，都表现出更强的写意性特征，更注重于概括性思维，意的深远，提供观众更广阔的艺术联想的空间。

第三节　《歌道要法》与中国唱论

在冲绳历史上，关于三线音乐曾出现过许多古代文献，如《弦声之卷》、《唐三弦说》、《知念绩高工工四·安富祖正元序文》、《钦定乐谱由来书》、《钦定乐谱凡例》、《安室朝持工工四序文》、《歌道要法》等。

本节拟对《歌道要法》与中国传统音乐中的唱论，略作比较研究。

《歌道要法》是安富祖正元（1785—1865）关于三线歌唱方法的口述记录。记于1845年。为便于理解其主旨，现将全文翻译如下。

歌道要法

歌唱之道为人之常情，此乃自古以来不变之事。歌为永远之声，贯连东西之语言。我朝对唐土日本，自昔以来以宫廷式宴之歌唱为可堪夸之事。由是，受吾师之传，为后世之学习歌唱者，不顾卑言，姑且记之。

歌唱时，需形容端正地持拿三味线。心中浮现歌词之情，以准确的旋律歌唱，使其感情自然而然地表现于声音。此即深悟曲情也。浅学者以娇柔造作之吟色来动人，此乃浮薄事，识者贱之。

当流之祖屋嘉比先生常对诸弟子云：学歌之道无他，唯戒自满骄傲。尚有：声音美而聪明者少有成功者，盖因声音美者常被无智之辈所赞誉，以为无过我者而自满；或依赖于自己之小聪明而不深究，依赖于声音之美而不悟曲节之意，不重视师传。轻视师之传授者，自以为是地歌唱，故，歌唱弹弦均恶癖屡出，识者当为之颦蹙。仅声音过人而曲节不全者，必定无人尊崇之，此乃村夫野人亦有声音过人者也。物必有则，此即歌法之所以也。不知曲节之理，徒然浅尝辄止而足，实乃可惜。天资不甚聪明者，刻苦精励，受师之十分传授而不满足，加之自身顿悟，渐次向上，终得以极堂奥之精深。此乃初学者上达之关键也。有志于歌唱者当谙此理。

歌唱时，心神不可松懈。歌唱三味线之际，若不留神，或则曲节错误，或则忘却歌句，未有全曲能无误而歌唱至终者。唯留神歌唱者，能自得其妙。此歌唱之要诀也。《茶屋节》以上之曲目，若不留神而歌，难以全曲而终。其中，《长谢武名节》、《仲节》，若不留神歌唱，也往往错误，稀有全曲歌唱而终者。故，不仅禁止出神，学歌者非用心不

可。（安富祖正元述）❶

从以上文字看，大致包括两层意思：深悟曲情、力戒自满。

一、深悟曲情

在《歌道要法》原文中，日语汉字写作“节情思入”。“节”是曲调、旋律的意思；“情”是感情；“思入”的意义是沉思、深思。因此，“节情思入”就是对乐曲的感情要有深刻的思考，简而言之，即“深悟曲情”。安富祖氏以此为歌唱三味线之第一要旨。为达此要求，在歌唱姿势方面，需形容端正地持拿三味线。歌唱时，在充分理解歌词内容的前提下，脑际浮现歌词感情，以准确的旋律歌唱。此中，尤重自然，而力戒娇柔造作，若以娇柔造作的歌唱来动人者，则属浅学，为识者（内外人）所贱之。同时强调，歌唱时必须留神用心。

在中国古代乐论中，对音乐产生于人的感情，歌唱者必须深刻领悟乐曲感情，表达乐曲感情，多有论述。

公孙尼子等人在《乐记·乐本篇》中，对音乐是人的感情之使然，作了论述。指出：

> 凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音❷。

白居易在诗中，吟咏了歌唱者必须表现感情。

> 古人唱歌兼唱情，今人唱歌惟唱声。
>
> 欲说向君君不会，试将此语问杨琼❸

---

❶据富原守清《琉球音乐考》第231～233页翻译（冲绳书籍株式会社，1934年，那霸。

❷中央音乐学院中国音乐研究所《中国古代乐论选辑》第21页，中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班，1962年，北京。

❸《白氏长庆集》卷五十一，商务印书馆《四部丛刊本》。

只是在中国古代乐论中，对“唱情”有更为详细的论述，如清代戏剧家李渔在《闲情偶寄》中指出：

唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情节也。解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情。问者是问，答者是答，悲者黯然魂消而不致反有喜色，欢者怡然自得而不见稍有瘁容，且其声音齿颊之间，各种俱有分别，此所谓曲情是也[1]。

苏璟等人在《鼓琴八则》中，对如何理解曲情有进一步论述：

弹琴须要得情。情者，古人作歌之意，喜怒哀乐之所见端也。有是情斯有是声，声情俱肖，乃为有曲。然必读书论世，尔雅温文，始能与古人之情相洽。故弹《高山》则得其逸致，鼓《秋水》则得其幽思，会而通之，无曲不尔。若夫尘翳萦心，随手入弄，气味与古远矣[2]。

李渔则指出：

欲唱好曲者，必先求明师讲明曲义。师或不解，不妨转询文人。得其义而后唱，唱时以精神贯串其中，务求酷肖。若是，则同一唱也，同一曲也，其转腔、换字之间，别有一种声口，举目回头之际，另是一副神情。较之时优，自然迥别。变死音为活曲，化歌者为文人，只在“能解”二字。解之时义大矣哉[3]

此中“读书论世”，“先求明师讲明曲义”，“唱时以精神

---

[1]李渔《闲情偶寄·演习部·卷五》，中国戏曲研究院编校《中国古典戏曲论著集成》第七集，中国戏剧出版社，1959年，北京。

[2]苏璟《春草堂琴谱》。转引自文化部文学艺术研究院音乐研究所《中国古代乐论选辑》第420页，1981年，北京。

[3]李渔《闲情偶寄·演习部·卷五》，《中国古典戏曲论著集成》第七集，戏剧出版社，1959年，北京。

贯串其中，务求酷肖”，均与安富祖氏“心中浮现歌词之情，以准确的旋律歌唱，使其感情自然而然地表现于声音”，有异曲同工之妙。

在中国古代论著中，亦有对歌唱、鼓琴的姿势的要求。如王阳明（1472—1528）在《教约》中指出：

> 凡歌诗，须要整容定气，清朗其声音，均审其节调，毋躁而急，毋荡而嚣，毋馁而慑。久则精神宣扬，心气和平矣❶。

扬表正（活动年代在1585年前后）在《弹琴杂说》中云：

> 如要鼓琴，要先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣，要知古人之象表，方可称圣人之器；然后与水焚香，方才就榻，以琴近案，座以第五徽之间，当对其心，则两方举指法。其心身要正，无得左右倾欹，前后抑合，其足履地，若射步之宜❷。

这些姿势要求，与安富祖氏对手持三味线须“形容端正”的规定十分相似，只是更为详细具体而已。如杨表正在《弹琴杂说》中对左眼神、右眼神、左手、右手、指甲、甲肉、手势、力度、手法等，均有明确要求。究其原因，则于最后结语中得以明言。

> 务要轻、重、疾、徐，卷舒自若，体态尊重，方能与道妙会，神与道融。故曰：“德不在手而在心，乐不在声而在道，兴不在音，而自然可以感天地之和，可以合神明之德❸。”

其目的仍为以体态尊重得中和之乐，感天地之和，合神明之德。

---

❶《王文成公全书》（辑录）。转引自文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》第276页，1981年，北京。

❷❸文化部文学艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会编《琴曲集成》第四册第264页，中华书局，1982，北京。

二、力戒自满

安富祖正元氏对此十分重视，以将近《歌道要法》的一半的篇幅进行论述。其主旨在于："学歌之道无他，唯戒自满骄傲。"并对天资聪颖与不甚聪颖者的种种情况作了分析，其结论是：天资聪颖者，若自满，不深究，不重视师传，未必成功；天资不甚聪颖者，若刻苦精励，尊重师传，锲而不舍，终可得堂奥之精深。

对以上道理，在中国古代乐论中亦不乏其辞。

对于学习的一般方法问题，孔子在二千多年前就多有论述。如："学而不厌，诲人不倦"（《论语·述而》），"学而不思，则罔。思而不学，则殆。"（《论语·为政》）"我非生而知之者。好古敏以求之者也。"（《论语·述而》）"君子泰而不骄。小人骄而不泰。"（《论语·子路》）等等。这些虽非直接论述音乐、歌唱之学习方法，但亦被作为"礼仪"、"乐教"之规范。

与安富祖氏力戒自满有相似之处的论述，可以从《顾误录》"学曲六戒"中看到：

学曲六戒

不就所长

……舍其所长，用其所短，焉能尽善？此首戒也。

手口不应

……若自负口有尽寸，竟不拍板，或信手乱拍花点，最为误事，经久必有板眼模糊之病。……

贪多不纯

此人之通病，颖悟者为尤甚。曲词并未成诵，板眼亦未

记清，即要看谱上笛。略能记忆，即想再排二支，此套未完，又想新曲。如此学法，焉能尽善？且转眼即忘，必至一生之曲，并无一套完全者。切宜戒之。

按谱自读

此颖悟者之病。略解工尺之高下，即谓无须口授，自已持曲按读，于细腻小腔，纤巧唱头，不知理会，纵能合拍，不过背诵而已。甚至有左腔别字，缺工少尺之处，罔不自觉。而于曲情字眼，节奏口气，全然未讲，不知有何意味？

不求尽善

……

自命不凡

亦人之通病。恃自已声音稍胜于人，加以门外汉赞扬，个中人事故，遂真觉此中之能事毕矣。其实并未入门。此等人，于人之长处，必漠不关心，已之短处，更茫不自解。又复逢人技痒，不肯藏拙，从此学尽词山曲海，永无进境，实为可惜！[1]

《顾误录》为清代王德晖、徐沅澂合著。王德晖字晓山，山西太原人，著有《曲律精华》；徐沅澂字惺字，北京人，编有《顾误》。两书均未曾刊行。公元1851年，二人相遇于北京，以同道知音，各出手稿，互相参校，合为一书，标名作《顾误录》。上引"学曲六戒"为其中一节。从其文字看，安富祖氏对歌唱者易患毛病的论述，与之颇有相通之处，尤其对"颖悟者"的"贪多不纯"，"无须口授"，"不知理会"，"不求尽善"，"自命不凡"的通病的分析，二者之间不仅在内容上相通，而且有些词句亦不谋而合，如："恃自己声音稍胜于人，加以门外汉赞扬，

[1]《顾误录》"学曲六戒"，《中国古典戏曲论著集成》第九集，中国戏剧出版社，1959年，北京。

个中人事故，遂真觉此中之能事毕矣。”“又复逢人技痒，不肯藏拙，从此学尽词山曲海，永无进境，实为可惜！”此等论述之相通，有否相互吸收、借鉴之关系呢？实为今后继续研究的课题。

后记

历时四年的《三弦艺术论》写作总算告一段落了。说它告一段落，是因为本书若要名符其实，还应包括另外两卷：东南亚的三弦及其音乐，日本本土的三味线及其音乐。可是由于某些条件的局限，目前或则尚未接触，或则研究尚待深入，所以，这部《三弦艺术论》只能暂以三卷本而搁笔，尚有两卷，留待我之未来，或我之来者。

此时，一股感激之情油然而生。

我之走上音乐道路，并能有今天，首先应该感激的是祖国、制度、领导和时代。我常想，如果没有这些，一个山里的孩子能到福州学习音乐吗？学习以后能否留在大学工作呢？更何况远涉重洋去进行中国音乐与日本琉球音乐之比较研究。

到了福州，是学校里的老师、同学为我伸出援助、爱抚之手。带我踏进民族音乐研究大门的是中国音乐研究所的李佺民先生。领我走上中琉音乐比较研究路途的是以吕骥先生为首的中国音乐家协会领导。推荐我到日本进行一年研究的是日本艺术院院士团伊玖磨先生、日本东洋音乐学会会长岸边成雄教授、中国音乐家协会名誉主席吕骥先生。于1986年8月至1987年7月的一年期间给我以经济援助，使比较研究计划付诸实施的是日本国际交流基

金会。在本课题研究中给我以各种支持的是国内民族音乐学术界的前辈、同行(上卷之中尚有诸多赐稿者)和日本（尤其是冲绳）艺能界与其他各界的朋友们，以及福建省教委科研处、福建师范大学领导和音乐系领导。力荐本书出版的是吕骥先生、黄翔鹏研究员、李业道编审。为本书提供出版奖助的是日本国际交流基金会。在百忙中为本书赐序的是吕骥先生、黄翔鹏研究员、岸边成雄教授、当间一郎先生。在本书出版过程中付出了辛勤劳动并提供了大力支持的是海峡文艺出版社的领导和编辑，尤其是林正让社长、陈小培副主编、唐小燕、吴昌钦等编辑。余如，在我的日常工作、生活、教学和学术生涯以及出国活动中，都曾得到大批无私奉献者的支持和帮助。

谨此，对以上前辈、同仁、朋友、单位、部门，奉上心香一瓣，致以深挚谢忱。

王耀华

1991年8月21日福州花香园寓所

附录一：图 版 索 引

中卷

附录二 谱例索引

上卷

谱例22。单弦牌子曲前奏
谱例23。《柳青娘》片段
谱例24。《越调练习》片段
谱例25。《草船借箭》片段
谱例26。《子丑寅初》片段
谱例27。簸
谱例28。垫
谱例29。《八音合》
谱例30。《风雨铁马》
谱例31。《普庵咒》片段
谱例32。《普庵咒》片段
谱例33。《海青》片段
谱例34。《变音板》片段
谱例35。《变音板》片段
谱例36。《合欢令》片段
谱例37。拨
谱例38。《海青》片段
谱例39。《普庵咒》片段
谱例40。《月儿高》与《琴音月儿高》的对比
谱例41。《十六板》
谱例42。蒙古族三弦节奏特点谱例
谱例43。颤指原谱
谱例44。颤指演奏谱
谱例45。波音原谱
谱例46。波音演奏谱
谱例47。《阿都沁阿斯尔》
谱例48。晋剧《教子》选段
谱例48。郿鄠戏《西京》
谱例49。郿鄠戏《长城》

中卷

谱例193。《東里节》
谱例194。《古见之浦节》
谱例195。《打花鼓之歌》
谱例196。《打花鼓之歌（拟构体）》
谱例197。《打花鼓之歌（拟构体）》与《茉莉花》之对照
谱例198。中国正调调弦法与琉球三线一扬调子空弦音对照
谱例199。《打花鼓之歌》与《茉莉花》音阶之对照
谱例200。《打花鼓之歌》与《茉莉花》四度音组之对照
谱例201。《安波节》
谱例202。《长工歌》
谱例203。《松本节》
谱例204。《Nanero》
谱例205。《操声》
谱例206。《三枪》
谱例207。《太平歌》
谱例208。《太平歌》与《七言词》、《茉莉花》之比较
谱例209。《打花鼓之歌》、《打花鼓之歌（拟构体）》与《茉莉花》之对照
谱例210。中国正调定弦法与琉球一扬调子
谱例211。《茉莉花》与《打花鼓之歌》音阶对照
谱例212。《茉莉花》与《打花鼓之歌》音列对照
谱例213。路次乐《颂王声》、《颂王声（拟构体）》与《柳青娘》之比较对照
谱例214。《柳青娘》与《颂王声》唢呐筒音、穴孔音对照
谱例215。《柳青娘》与《颂王声》音阶对照
谱例216。《柳青娘》与《颂王声》旋法对照
谱例217。路次乐《明达》及其拟构体与汉乐曲牌《小开门》之比较对照
谱例218。路次乐《齐空公》及其拟构体与《齐公工》之比较对照

谱例248. 《恍惚残春》片段。三弦与洞箫、二弦的结合。
谱例249. 《王二姐摔镜架》片段。三弦与鼓的结合。
谱例250. 《十六板》片段。三弦与琵琶、筝、胡琴的结合。
谱例251. 《梅花操》片段。三弦与琵琶、洞箫、二弦的结合。
谱例252. 《夺竹筒》片段。
谱例253. 《佤族舞曲》片段。
谱例254. 傈僳族三弦片段。
谱例255. 《嘉谢手风节》三弦谱片段。
谱例256. 《梧梯节》三弦谱片段。
谱例257. "弦简声繁"曲例：《恩纳节》片段。
谱例258. "弦简声繁"曲例：《山险峻》片段
谱例259. 《凤阳歌》（安徽）
谱例260. 《王三姐赶集》（安徽）
谱例261. 《花鼓调》（山东聊城）
谱例262. 《花鼓调》（山东淄博）
谱例263. 《花鼓调》（湖南）
谱例264. 《打扮小郎一枝花》（湖北）
谱例265. 《花鼓子》（陕西）
谱例266. 《花鼓》（山西沁源）
谱例267. 《到春来》（江苏泰兴）
谱例268. 《花鼓调》（江苏扬州）
谱例269. 《挎鼓调》（安徽凤台）
谱例270. 《伞把调》（安徽怀远）
谱例271. 《刘海砍樵》（湖南长沙花鼓戏）
谱例272. 《访友》（湖北天沔花鼓戏）
谱例273. 《献江歌》
谱例274. 《龙船歌》
谱例275. 《龙船鼓歌：十二个月》
谱例276. 《龙鼓诗》

附录三，参考文献

一、中文文献

（一）古籍

刘昫等《旧唐书》(《二十五史》上海古籍出版社、上海书店，1986)

欧阳修、宋祁《新唐书》（同上）

宋濂等《元史》（同上）

赵尔巽等《清史稿》（同上）

苏晋仁、萧炼子校注《宋书乐志校注》(齐鲁书社1982)

孔丘《论语》（文化部文化艺术研究院音乐研究所《中国古代乐论选辑》人民音乐出版社，1981)

孟轲《孟子》（同上）

荀况《荀子·乐论》（同上）

陈侃《使琉球录》（《那霸市史·资料篇第一卷3册·封使录关系资料》那霸市史编辑室1977)

郭汝霖《使琉球录》(同上)

萧崇业《使琉球录》（同上）

夏子阳《使琉球录》（同上）

胡　靖《杜天使册封琉球真记奇观》（同上）

张学礼《中山纪略》（同上）

汪　楫《使琉球杂录》（同上）

徐葆光《中山传信录》（同上）

周　煌《琉球国志略》（同上）

李鼎元《使琉球记》（同上））

《球阳·原文》（日本角川书店　1974）

白居易《白氏长庆集》（商务印书馆《四部丛刊本》）

茅元仪《武备志》（明天启元年公元1621年刻本）

《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》

吴自牧《梦梁录》（中国商业出版社　1982）

段成式《酉阳杂俎·玉格》（《景印文渊阁四库全书》台湾商务印书馆）

杜佑《通典》

《续文献通考·乐考》

朱载堉《乐律全书》（《万有文库》第一集）

杨　慎《升庵集》（《景印文渊阁四库全书》台湾商务印书馆）

杨维桢《李卿琵琶引》（《铁厓乐府注》卷二）

李开先《词谑》（中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》第三册，中国戏剧出版社　1959）

何良俊《曲论》（同上第四册）

顾启元《客座曲话》

沈德符《顾曲杂言》（中国戏曲研究室编《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社　1959）

沈　榜《宛署杂记》（明万历21年，公元1593年刻本。近有北京古籍出版社　1983年版）

徐会瀛辑《新锲燕台校正文林聚宝万卷星罗》（中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》第一集　中华书局影印　1962）

金陵笑笑生《金瓶梅词话》（明万历间1573—1619年刊本）

沈宠绥《度曲须知》（中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》第四册，中国戏剧出版社　1959）

宋征舆《琐闻录》

叶梦珠《阅世编》（上海古籍出版社　1981年）
李　渔《闲情偶寄》（中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》第七册　中国戏剧出版社　1959）
王德晖、徐沅徵《顾误录》（同上第九册）
毛奇龄《西河词话》（唐圭章《词话丛编》　中华书局　1986）
毛奇龄《睽城陆生三弦谱记》（《西河集》台湾商务印书馆《景印文渊阁四库全书》）
《雨中听三弦子》（《西河集》,台湾商务印书馆《景印文渊阁四库全书》）
陈维崧《赠琵琶教师陆君旸》（《湖海楼词集》）
《夜饮友人别馆听年少弹三弦，限韵三首》（《湖海楼词集》）
宋征壁《听陆君：弦索歌》
沈　远《北西厢弦索谱》（中国音乐研究所藏本）
屈大均《广东新语》
陈于王《燕九竹枝词》
蒋士铨《京师乐府词·南词》（忠雅堂全集》）
李　斛《扬州画舫录》
张溥重《新□万宝全书》（嘉庆13年、公元1808年刻本），（《中国音乐研究所《中国古代音乐史料辑要》第一辑，中华书局影印　1962）
刘　鹗《老残游记》（齐鲁书社　1981）
蒲松龄《日用俗字·僧道章第二十二》（转引自吴钊《蒲松龄的“俚曲”》中央音乐学院中国音乐研究所　1964年油印本）
陆次云《圆圆记》（清代张来山编《虞初新志》，有公元1683年序）
《广虞新志》（嘉庆癸亥公元1803年新秋心会黄承赠寄鸥闲舫藏板）
顾炎武《日知录》卷五“孔子删诗”
徐珂《清稗类钞》（书目文献出版社　1984）

（二）辞书、工具书

《中国大百科全书·音乐舞蹈》（中国大百科全书出版社　1989）

《中国大百科全书·戏曲曲艺》（中国大百科全书出版社　1983）
中国音乐研究所编《中国音乐词典》（人民音乐出版社　1985）
袁炳昌、毛继增主编《中国少数民族乐器志》（新世界出版社　1987）
中国音乐研究所《中国音乐史图鉴》（人民音乐出版社　1989）

（三）研究性著作

杨荫浏《中国古代音乐史稿》（人民音乐出版社　1981）
薛宗明《中国音乐史·乐器篇》（台湾商务印书馆　1983）
薛宗明《中国音乐史·乐谱篇》（台湾商务印书馆　1981）
廖辅叔《中国古代音乐简史》（人民音乐出版社　1964）
王光祈《中国音乐史》（台湾中华书局　1987）
吴剑、刘东升《中国音乐史略》（人民音乐出版社　1983）
周贻白《中国戏曲发展史纲要》（上海古籍出版社　1979）
常任侠《中国舞蹈史话》（上海文艺出版社　1983）
常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》（上海文艺出版社　1981）
林谦三《东亚乐器考》（音乐出版社　1962）
韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》（四川人民出版社　1985）
万依、黄海涛《清代宫廷音乐》（紫禁城出版社　中华书局香港分局　1985）
任二北《唐声诗》（上海古籍出版社　1982）
《汉族民间舞蹈介绍》（人民音乐出版社　1981）
吴承洛《中国度量衡史》（商务印书馆1937，上海书店影印出版　1984）
卿希泰《道教文化初探》（四川人民出版社　1988）
高厚永《民族器乐概论》（江苏人民出版社　1981）
叶　栋《民族器乐的体裁与形式》（上海文艺出版社　1983）
《秦腔研究论著选》（陕西人民出版社　1983）
刘春曙、王耀华《福建民间音乐简论》（上海文艺出版社　1986）
王耀华、刘春曙《福建南音初探》（福建人民出版社　1989）

王耀华《民族音乐论集》(福建教育出版社　1988)

牛龙菲《古乐发隐》(甘肃人民出版社　1985年)

周菁葆《丝绸之路的音乐文化》(新疆人民出版社　1988年)

谭正璧、谭寻蒐辑《评弹通考》(中国曲艺出版社　1985年)

谭正璧、谭寻编著《木鱼歌、潮州歌叙录》(书目文献出版社　1982年)

(四) 研究论文

黄翔鹏《论中国传统音乐的保存和发展》(《中国音乐学》1987年第4期)

黄翔鹏《唐燕乐四宫问题的实践意义》(《中央音乐学院学报》1982年第2期)

吴霭华《清代儒家思想对琉球的影响》(台北中琉文化经济协会《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》1988)

李成渝等《四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究》(四川音乐学院学报《音乐探索》1985年第1期)

韩淑德《琵琶源流再考》(四川音乐学院学报《音乐探索》1986年第4期)

关也维《火不思乐器考略》(新疆人民出版社《丝绸之路乐舞艺术》·1985)

周菁葆《新疆石窟壁画乐器述略》(同上)

殷亚昭《江苏花鼓舞漫述》(《舞蹈论丛》1984年第4期)

王耕夫《花鼓的源流及其影响》(文化艺术出版社《舞蹈艺术》第8辑)

温增源《神通寺基台伎乐雕刻初考》(天津音乐学院《音乐学习与研究》1987年)

林友仁《七弦琴与琴曲声韵发展的我见》(《音乐艺术》1982年第1期)

王树村《漫话曲艺画》(《曲艺艺术论丛》中国曲艺出版社)
傅雪漪《“太古传宗”琵琶调》(《中国音乐》1984年第3期)
李健正、余涛《西安古乐谱概述》(西安音乐学院《交响》1983年第4期)
谈龙建《弦索十三套的三弦演奏艺术》(《中央音乐学院学报》1987年第2期)
刘书方《伴奏八法》(《曲艺艺术论丛》第一辑 中国曲艺出版社 1981)
胡力亚其《蒙古族三弦演奏特点》(油印本)
张兴荣《张老五及其小三弦曲》(四川音乐学院《音乐探索》1986年第2期)
夏鼎《拉祜族小三弦及其改革》(云南民族音乐工作室《民族音乐》第一期)
晓黎、傅晓《傈僳族三弦歌舞初探》(云南民族音乐工作室《民族音乐》1985年第1、2期)
杨正玺《芳香四溢的斑生花(景颇族音乐介绍)》(云南民族音乐工作室《民族音乐》第2期1982)

(五)乐谱

杨表正《重修真传琴谱》(中国音乐研究所《琴曲集成》第四册 中华书局 1982)
荣斋《弦索备考》(中国音乐研究所藏本)
荣斋等编《弦索十三套》(人民音乐出版社 1979年)
杨荫浏《三弦谱》(1941年油印本,现藏中国音乐研究所)
京都前门大街赵记《弦子全本谱》(手抄本,藏于中国音乐研究所)
《郭仲文手抄乐谱》(手抄本,藏于中国音乐研究所)
中央音乐学院、中国音乐学院编《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》(人民音乐出版社 1981)
石岩、张曙力、梁康、王珍喆《小三弦基本弹奏法》(战斗文工团文

艺干部训练班）

杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》（中央人民广播电台乐团　1954年12月初稿、1956年4月整理）

程午加编著《月琴、秦琴、三弦》（上海文艺出版社　1959）

张祖边、李园编写《怎样弹三弦》（江西人民出版社　1959）

闵季骞编著《三弦弹奏法》（上海文艺出版社　1959）

王文风编著《三弦弹奏法》（山东人民出版社　1975）

陈天国编著《三弦演奏法》（广州音专民乐系　1979）

李凤山、张棣华编著《三弦演奏法》（陕西人民出版社　1983）

周润明、王志伟编著《三弦基础知识》（中国广播电视出版社　1984）

王振先编著《三弦练习曲选》（人民音乐出版社　1987）

陈天国编订《广东民间三弦曲集》（星海音乐学院油印本）

爱新觉罗毓峘三弦传谱、谈龙建整理《清故恭王府音乐》（人民音乐出版社　1988）

杨放、周震崧、夏鼎、聂思聪记录整理《张老五小三弦曲集》（云南艺术学院音乐系编　云南音乐舞蹈家协会印　1962）

曾刚编《迷胡牌子音乐》（音乐出版社　1962）

中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班《说唱音乐》（1963年内部印刷）

连波编著《弹词音乐初探》（上海文艺出版社　1979）

河南省戏曲工作室编《大调曲子初探》（1983年4月印刷）

甘涛《江南丝竹音乐》（江苏人民出版社　1985）

张长兴编《东路迷胡唱腔及伴奏》（长安书店　1958）

洪滔、贾古等搜集整理《湖南民间乐曲选》（湖南人民出版社　1978）

高景池传谱、樊步义编《昆曲传统曲牌选》（人民音乐出版社　1981）

马玉玺编、吴春礼校订《京剧传统曲牌选》（人民音乐出版社　1982）

俞振飞《振飞曲谱》（上海文艺出版社　1982）

杨荫浏、曹安和《北西厢弦索谱》（音乐出版社　1962）

福建省群艺馆、泉州南曲研究社、厦门南乐研究会《南曲选集》（福

建人民出版社　1962)
姚伶、米晞、任应凯搜集整理《鄠鄠音乐》(陕西人民出版社　1981)
《河南民间音乐与舞蹈》(河南人民出版社　1954)
路继贤、王守鑫编著《河南梆子音乐》(湖北人民出版社　1954)
刘均平、何钧记录整理《弦板腔音乐》(陕西人民出版社　1981)
章辉等《曲艺音乐研究》(中国曲艺出版社　1960)
杨荫浏、曹安和《苏南十番鼓》(人民音乐出版社　1982)
李石根《西安鼓乐谱解读》(油印本)
王迪编《琴歌》(文化艺术出版社　1983)
魏朝国、叶景笙整理《闽剧唱腔一百牌》(福州市文化局编印　1980)

二、日文文献

(一) 史籍、史料

《琉球国由来记·卷九·唐荣旧记全集》(《球球史料丛书》第一册　井上书房　1962)
《琉球国旧记·卷四·爬龙舟》(《琉球史料丛书》第三册　井上书房　1962)
《通航一览》(国立公文书馆藏，笔者从琉大图书馆复印)
《琉球关系文书》(东大史料编纂所藏，笔者从琉大图书馆复印)
《琉球人来朝关系书类》(京都帝国大学图书馆，笔者从琉大图书馆复印)
《古事类苑·乐舞部二十九·三线》(神宫司厅　明治四十五年公元1912年　承蒙岸边成雄先生复印赐寄)
《甲子夜话》(平凡社　1981)
《喜安日记》(琉球史料研究会　1967)
《那霸市史·家谱资料(三)首里系》(那霸市史编辑室　1982)

《那霸市史·家谱资料（二）久米村系》（那霸市史编辑室　1980）

《氏集·首里那霸》（《那霸市史·资料篇》第一卷之5·家谱资料别册，那霸市史编辑室　1983）

《弦声之卷》、《唐三弦说》、《知念绩高工工四·安富祖正元序文》、《钦定乐谱由来书》、《钦定乐谱凡例》、《安室朝持工工四序文》、《歌道要法》（均见于富原守清《琉球音乐考》。冲绳书籍株式会社　1934）

（二）综合性著作

真境名安兴《冲绳一千年史》（1923）

宫城荣昌《冲绳的历史》（日本放送出版协会　1968）

新里惠二、田港朝昭、金城正笃《冲绳县的历史》（山川出版社　1982）

冲绳县教育委员会编辑《冲绳县史·各论编4·文化1》（冲绳县教育委员会　1975）

冲绳县教育委员会编辑《冲绳县史·各论编5·文化2》（冲绳县教育委员会　1975）

阿波根朝松《冲绳文化史》（冲绳时报社　1970）

法政大学出版局《冲绳文化古层的考察》（法政大学出版局　1986）

东恩纳宽惇《东恩纳宽惇全集》（第一书房　1980）

岛袋全发《岛袋全发著作集》（冲绳社　1956）

窪德忠《中国文化与南岛》（第一书房　1981）

宫城荣昌《琉球使者的上江户》（第一书房　1982）

池宫正治《琉球文学论》（冲绳时报社　1976）

池宫正治《近世冲绳肖像》（希路其社　1982）

池宫正治等《新琉球史·近世编》（《琉球新报》1988）

小岛瓔礼《琉歌往来》（风信社　1975）

小岛瓔礼《琉球学的视角》（柏书房　1983）

岛袋盛敏《琉歌大观》（博荣社　1964）

《日本庶民文化史料集成·第11卷·南岛艺能》（三一书房　1975）

九学会联合冲绳调查委员会《冲绳·自然、文化、社会》(弘文堂 1976)
喜舍场永珣《八重山古谣》(冲绳时报社 1970)
喜舍场永珣《八重山民谣志》(冲绳时报社 1967)
喜名盛昭《冲绳和中国艺能》(希路其社 1984)

(三)辞书

冲绳时报社《冲绳大百科辞典》(1983)
吉川英史监修《邦乐百科词典》(音乐之友社 1984)
真荣田义见、三隅治雄、源武雄编《冲绳文化史辞典》(东京堂 1972)

(四)音乐、艺能研究著作

田边尚雄《日本音乐史》(东京电机大学出版部 1963)
田边尚雄《三味线音乐史》(创思社 1963)
岸边成雄《东洋的乐器及其历史》(弘文堂 1948)
吉川英史《日本音乐的历史》(创元社 1965)
小泉文夫《日本传统音乐的研究》(音乐之友社 1958)
小泉文夫《民族音乐研究笔记》(青土社 1979)
NHK乐团《日本与世界的乐谱》(日本放送出版协会 1974)
山内盛彬《琉球音乐艺能史》(民俗艺能全集刊行会 1959)
山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲之研究》(民俗艺能全集刊行会 1964)
富原守清《琉球音乐考》(冲绳书籍株式会社 1934)
池宫喜辉《琉球艺能教范》(月刊冲绳社 1987)
照屋宽善《冲绳的古典艺能》(第一书房 1989)
安里盛市《冲绳的歌三线》(一茎书房 1990)
波平宪祐《湛水流初探》(三星印刷 1980)
矢野辉雄《冲绳舞蹈的历史》(筑地书馆 1988)

唱片解说书《冲绳的箏曲》（玻利多卢株式会社　1973）
三隅治雄《冲绳音乐总揽》（日本哥伦比亚唱片社　1966）
王耀华《琉球、中国音乐比较论》（那霸出版社　1987）

（五）音乐、艺能研究论文

田边尚雄《关于东洋的三味线》（东洋音乐学会编《三味线及其音乐》音乐之友社　1978）
林谦三《三弦起源新释》（同上）
吉川英史《三弦传来考》（同上）
吉川英史《三弦日本化的完成》（同上）
岸边成雄《三味线的起源》（《邦乐季刊》1975年第3号）
岸边成雄《丝绸之路的乐器》（《文物月刊》1985年第9期）
上参乡祐康《三味线》（《邦乐百科辞典》条目释文，音乐之友社 1984）
外间守善《奥摩罗概说》（日本思想大系《奥摩罗双纸》，岩波书店 1972）
外间守善《南西诸岛的自然、历史、文化》（《日本民谣大观·八重山诸岛篇》日本放送出版协会　1989）
土势头亨《竹富岛种子取祭·国立剧场公演纪念志》（竹富公民馆竹富岛民俗艺能保存会　1977）
宜保荣治郎《冲绳民俗艺能的分类试论》（《琉球文化》创刊号、琉球文化社　1972）
宜保荣治郎《冲绳的民俗艺能》（《琉球文化》第3号、琉球文化社 1973）
城间繁《具有高度艺术性的琉球古典音乐》（《冲绳艺术大鑑》冲绳月刊社　1983）
城间繁《关于“琉球古典音乐”》（《冲绳艺能志》创刊号　1985）
山内盛彬《琉球钦定乐谱湛水流》“概说篇”（《琉球钦定乐谱湛水

流》民俗艺能全集刊行会 1971)
山内盛彬《琉球音乐的乐谱》(《日本与世界的乐谱》日本放送出版协会 1974)
草野妙子《朝鲜的乐谱》(《日本与世界的乐谱》日本放送出版协会 1974)
林谦三《日本古乐谱展望》(《日本与世界的乐谱》日本放送出版协会 1974)
池宫正治《三味线古资料略解》(野村流古典音乐保存会《创立三十周年纪念志》 1985)
池宫正治《工工四的系谱》(野村流音乐协会《创立六十周年纪念志》 1984)
比嘉悦子《“屋嘉比工工四”与“百名节”》(野村流音乐协会《创立六十周年纪念志》 1984)
比嘉悦子《山内盛彬的音乐研究》(《冲绳艺能史研究》第7号,冲绳艺能史研究会 1987)
比嘉悦子《屋嘉比工工四再考》(野村流古典音乐保存会《创立三十周年纪念志》 1985)
小泉文夫《从音阶理论看冲绳音乐的古层》(法政大学出版局《冲绳文化古层的考察》 1980)
小岛美子《冲绳音乐古层的探索》(大修馆书店《言语》 1983年4月号)
小岛美子《冲绳音乐的诸要素——以音阶、节奏为中心》(九学会联合编《人类科学》第26号 1973)
小岛美子《日本中的冲绳音乐》(岩波书店《文学》 1984年第6号)
内田瑠璃子《从亚洲看冲绳音乐》(岩波书店《文学》 1984年第6号)
池宫喜辉《琉球的三味线》(《冲绳文化财调查报告1956—1962》那霸出版社 1978)
那霸市爬龙振兴会《爬龙船再兴趣意书》
涌上元雄《神游》(《冲绳大百科辞典》冲绳时报社 1983)

比嘉实《库尔纳》（《冲绳大百科辞典》冲绳时报社　1983）

（六）乐谱

屋嘉比朝寄《屋嘉比朝寄工工四》（原本藏琉球大学图书馆，冲绳县教育委员会　1989年3月印刷发行）

知念绩高《知念绩高工工四》（冲绳县立博物馆藏，承蒙祖庆刚先生借阅复印）

安富祖正元《安富祖正元工工四》（刊于1840年）

《湛水流工工四》（琉球古典音乐安富祖流弦声会　1983　承蒙照喜名朝一先生借阅复印）

野村安赵等《野村安赵工工四》（刊于1870年，承蒙祖庆刚先生借阅复印）

伊差川世瑞、中村完尔《声乐谱付野村流工工四》(刊行于1971年)

山城正中、中村完尔《琉球音乐乐谱全集工工四》）刊行于1951年）

野村流古典音乐保存会《野村流工工四》（刊行于1955年）

宫里春行《安富祖流工工四》（刊行于1962年）

祖庆刚《琉球古典音乐野村流稽古（练习）本》（刊行于1986年）

大浜安伴《八重山古典民谣工工四》（刊行于1976年）

福里武市、宫良保全、富里康子《与那国民谣工工四》(刊行于1982年)

平良玄幸《改订声乐谱付宫古民谣工工四》（刊行于1964年）

杉本信夫《冲绳民谣》（新日本出版社　1974）

《日本民谣大观·八重山诸岛篇》（日本放送出版协会　1989）

富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》（文教图书　1980）

糸洲长良《八重山古典民谣全集》（音乐之友社　1974）

浦原启作《八重山"用达"集》（音乐之友社　1970）

久保健夫《南日本民谣曲集》（音乐之友社　1960）

金井喜久子《琉球民谣》（音乐之友社　1954）